Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/systemderaesthet02weis

System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit.

In drei Büchern

von

Christian Hermann Weiße,
Professor an der Universität zu Leipzig.

Zweiter Theil.

Das zweite und dritte Buch enthaltend.

Leipzig,
bei C. H. F. Hartmann.

1830.

Uebersicht des Inhalts.

Erster Theil.

	Seite
Einleitung (§ 1 — 7.)	1 — 48

Erstes Buch.

Die subjective (allgemeine) Begrifflehre der Aesthetik (§ 8 — 40.)	49 — 320

Erster Abschnitt.

Von der Schönheit als solcher (§ 8 — 20.) .	51 — 139
A) Die Schönheit als subjectiver Begriff (§ 8 — 11.)	51 — 80
B) Die Schönheit als Gegenstand, oder das Schöne (§ 11 — 15.)	80 — 106
C) Die Schönheit als Eigenschaft (§ 16 — 20.)	107 — 139

Zweiter Abschnitt.

Von der im Gegensatze zu sich selbst begriffenen Schönheit, oder von der Erhabenheit, der Häßlichkeit und dem Komischen (§ 21 — 32.) .	140 — 251
A) Die Erhabenheit (§ 21 — 24.) . .	140 — 172
B) Die Häßlichkeit (§ 25 — 28.) . .	173 — 207
C) Das Komische (§ 29 — 32.) . .	207 — 251

Dritter Abschnitt.

Von dem Ideale (§ 33 — 40.) . . .	251 — 320
A) Das antike Ideal (§ 35 — 36.) . .	267 — 282
B) Das romantische Ideal (§ 37 — 38.) .	283 — 301
C) Das moderne Ideal (§ 39 — 40.) .	301 — 320

Zweiter Theil.

Zweites Buch.

Seite

Die Lehre von der Kunst (§ 41 — 70.) . 1 — 354

Erster Abschnitt.

Von der Tonkunst (§ 43 — 49.) . . . 19 — 103
A) Die Instrumentalmusik (§ 45.) . . 49 — 62
B) Der Gesang (§ 46 — 47.) . . . 63 — 84
C) Die dramatische Musik (§ 48 — 49.) . 84 — 103

Zweiter Abschnitt.

Von der bildenden Kunst (§ 50 — 59.) . 103 — 222
A) Die Baukunst (§ 51 — 53.) . . 109 — 144
B) Die Sculptur (§ 54 — 56.) . . 144 — 182
C) Die Malerei (§ 57 — 59.) . . . 182 — 222

Dritter Abschnitt.

Von der Dichtkunst (§ 60 — 70.) . . 223 — 354
A) Die epische Poesie (§ 62 — 64.) . . 243 — 284
B) Die lyrische Poesie (§ 65 — 66.) . . 285 — 305
C) Die dramatische Poesie (§ 67 — 70.) . 305 — 354

Drittes Buch.

Die Lehre vom Genius (§ 71 — 85.) . . 355 — 524

Erster Abschnitt.

Von dem Genius in subjectiver Gestalt (§ 71 — 76.) 357 — 418
A) Das Gemüth (§ 71 — 72.) . . . 357 — 381
B) Das Talent (§ 73 — 74.) . . . 381 — 389
C) Der Genius (im engern Sinne) (§ 75 — 76.) 399 — 418

Zweiter Abschnitt.

Von dem Genius in objectiver Gestalt (§ 77 — 81.) 418 — 478
A) Die Naturschönheit (§ 77 — 78.) . . 418 — 441
B) Der physiognomische Ausdruck (§ 79 — 80.) 441 — 467
C) Die Sitte (§ 81.) . . . . 467 — 478

Dritter Abschnitt.

Von der Liebe (§ 82 — 85.) . . . 479 — 524
A) Die platonische Liebe (§ 83.) . . . 386 — 495
B) Die Freundschaft (§ 84.) . . . 495 — 507
C) Die Geschlechtliebe (§ 85.) . . . 507 — 524

Zweites Buch.

Zweites Buch.

Die Lehre von der Kunst.

§ 41.

Die Schönheit, die zu ihrer Substanz das geschichtliche Selbstbewußtsein des Geistes hat, aber aus der Allgemeinheit dieses Bewußtseins als besonderes Dasein in äußerlicher Unendlichkeit sich ausscheidet, ist die Kunst. Weil auf dieser Stufe die Schönheit, die durch geschichtliche Entwicklung den Begriff ihrer Allgemeinheit, ihrer wesentlichen Identität mit der Idee der Wahrheit, gewonnen hat, in der Gestalt ihrer Besonderheit oder ihres Unterschieds von der reinen Wahrheit auftreten soll, dergestalt wie sie nicht Geist überhaupt, sondern eben nichts anderes als Schönheit ist: so ist der Begriff der Kunst die Einbildung der absolut geistigen Substanz der Schönheit in einen schlechthin äußerlichen, todten und gleichgültigen Stoff, dessen Begriff, abgesehen von dieser in ihm erscheinenden Schönheit, die reine Negation alles Fürsichseins ist. Indem daher die geistig selbstbewußte Schönheit zu ihrem Dasein als Schönes oder als Gegenstand das Sein dieses Stoffes macht: so ist sie hier erst die vollendete Negativität aller Innerlichkeit des absoluten Geistes, oder dieser Geist selbst in seiner, durch unendliche Reflexion-in-sich her-

vorgebrachten Erscheinung und Aeußerlichkeit. Sie ist aber dieß wesentlich unter der Gestalt der Ewigkeit eines jeden ihrer besonderen, in diese Erscheinung heraustretenden Momente als solchen: weil sie eben in diese Besonderheit ihre eigene Wesenheit als ewige und absolut geistige niederlegt.

Es giebt vielleicht wenig Fälle, wo die Philosophie so viel Einstimmung von Seiten der allgemeinen oder populären Denkweise sich versprechen darf, wenn sie, ihrer dialektischen Sitte zufolge, von dem was sonst nur für den Theil eines Ganzen gilt, sagt, daß es das Ganze selbst auf einer bestimmten Stufe seiner Entwicklung sei, wie bei dem Satze: daß die Kunst die Schönheit selbst, oder die ganze Schönheit ist. Diese in unserer Zeit allgemeiner, als sonst bei andern Begriffen, die ähnliche Ansprüche machen könnten, der Fall zu sein pflegt, verbreitete speculativere Ansicht der Kunst und Schönheit, ist eben eine Wirkung des modernen Idealbegriffes, der, wie wir am Schlusse des ersten Buches zeigten, in beiden eine Art von Gottheit erblicken läßt, von der man es ja auch sonst schon zugestanden hat, daß sie als Sohn dieselbe Wesenheit wie der Vater, und doch eine unterschiedene Persönlichkeit sein könne. Doppelt daher würde es hier der Wissenschaft zum Vorwurf gereichen, wenn sie hinter dieser philosophischen Einsicht des Gemeinsinnes zurückbleiben, und nicht die Stellung, die die Kunst als nothwendige, wesentlich berechtigte Inhaberin des Schönheitbegriffes hat, auf wahrhaft dialektische und lebendige Weise entwickeln wollte. Sie hat in diesem Sinne vor allem die Wahrheit und Berechtigung des Sprachgebrauchs anzuerkennen, welcher der Kunst vorzugweise das Prädicat der Schönheit zuerkennt, und dieses Prädicat als ein im engsten und eigentlichsten Sinne gehöriges sowohl den im ersten Buche durchgegangenen Bestimmungen des ästhetischen Begriffs verweigert, als auch, dem größern Theile nach wenigstens, den weiterhin zu erörternden Bestimmungen des dritten und letzten Buchs, welche, wie jene die erste oder unterste Sphäre der Schönheit, wo diese noch nicht ganz von der subjectiven Gestalt des Geistes, welche

der Wahrheit angehört, sich losgemacht hat, so die dritte oder höhere, wo die Schönheit in die Gottheit ein- und theilweise schon in ihr aufgeht, ausfüllen. — Nur in der Kunst ist die Schönheit ganz sie selbst und gar nichts anderes als sie selbst: ihre Bestimmung, welche am Anfange durch den Begriff der unmittelbaren, subjectiven Schönheit oder der Phantasie, nur gefodert werden konnte, und deren Dasein ein stets verschwindendes und sich selbst widersprechendes war, die Bestimmung, als Gegenstand und unter der Gestalt der Ewigkeit erscheinende Existenz nicht selbst geistiges Subject, sondern für die Subjectivität des Geistes zu sein — diese Bestimmung wird hier erfüllt, indem erst hier durch den Begriff der Schönheit selbst alle die Voraussetzungen gegeben sind, unter denen allein sie erfüllt werden kann, und gleichsam der Boden des Geistes geebnet ist, der ihre wirklichen Gestalten aufnehmen soll. Weil der Begriff der Schönheit, ehe er zu dieser seiner ihm eigenthümlichen Existenz gelangen kann, erst die Bedingungen seines Daseins in der Subjectivität des Geistes sich erschaffen muß: so giebt es eine Schönheit, die noch nicht vollkommene Schönheit ist — und dieß ist die bisher, im ersten Buche, von uns betrachtete. Weil ferner die objective Schönheit nicht das Letzte und Höchste des Geistes überhaupt, sondern nur die Vorhalle dieses Höchsten ist, oder zu diesem gleichsam nur wie die Blüthe zu der Frucht sich verhält: so wird es einen Uebergang dieser Blüthe in die Frucht, und eine Abhängigkeit der ersteren von der letztern geben, das heißt eine Schönheit, die nicht mehr bloß Schönheit, sondern etwas mehr als Schönheit, nämlich Grund der Schönheit; und eben darum weniger als reine Schönheit ist — und dieß ist die im dritten Buche der Aesthetik unter den Namen des Genius in Betracht zu ziehende. Zwischen diesen beiden steht nun in der Mitte die reine und von allem ihr Fremdartigen ausgeschiedene Schönheit der Kunst, deren Dasein weder der abgezogene Begriff, noch die concrete Lebendigkeit des fürsichseienden Geistes, sondern die Gegenständlichkeit des Schönen als Schönen ist.

An der Kunst unterscheidet auch die oberflächlichste Betrachtung zwei Momente, deren Gegensatz und Verknüpfung ihren

eigenthümlichen Begriff ausmacht: den schaffenden und seine Schöpferthätigkeit als solche zur Erscheinung für Anderes gestaltenden Geist; und den äußeren Stoff oder das Mittel dieser schöpferischen Mittheilung. Der schöpferische Geist ist, wie gezeigt in dem Vorhergehenden, der seiner selbst und seiner Bestimmung zur Absolutheit überhaupt, und zur Schönheit insbesondere sich bewußte Geist des menschlichen Geschlechts in seiner geschichtlichen Entwicklung. Wiefern auch das einzelne Individuum in seiner Besonderheit einen ihm eigenthümlichen und ausschließlichen Antheil an der Schöpfung des Kunstwerks hat: dieß kann hier noch nicht erörtert werden, weil dieser Antheil erst aus dem Begriffe der Kunst selbst sich ergiebt. In dem gegenwärtigen Zusammenhange gilt uns dieser Geist für den unendlich Einigen und Innerlichen, der durch die Verarbeitung der unmittelbaren Unendlichkeit der Phantasiegestalten in das geschichtliche Bewußtsein des menschlichen Geschlechts zu dieser Einheit sich erhoben hat. Dieser Geist ist zugleich der Schöpfer und der absolute Inhalt des schönen Kunstwerks; die Innerlichkeit und Tiefe des Wesens, ohne welche die Erscheinung der Schönheit in der Kunst nur Schein wäre. Was aber diesen Geist erst zum schönen im engsten und eigentlichsten Sinne dieses Wortes macht, ist, wie gesagt, sein Eingehen in ein an sich ihm äußerliches und fremdes Element, in einen Stoff, der im Gegensatze der Lebendigkeit des Geistes durchaus nur die völlig abstracte Bedeutung des reinen Seins als solchen hat, also das schlechthin Andere oder Negative ist, welches den Geist, indem es sein Fürsichsein ertödtet, zum Seienden nur für Anderes, oder für sich selbst nur in einer, seinem unmittelbaren Selbst entfremdeten, umgebildeten Gestalt macht. — Auf diese Weise wird innerhalb des Begriffs der Schönheit dasjenige ausdrücklich gesetzt und vollzogen, dessen einfache Foderung jener Begriff selbst in seiner ersten Abstraction und Unmittelbarkeit war: die Wahrheit jenes Geistes wird aufgehoben und zum Negativen ihrer selbst, d. h. zum unendlich vereinzelten und in dieser Vereinzelung erscheinenden Dasein herausgebildet. Diese Negativität des äußern Stoffes gehört wesentlich zum Begriffe der Kunst; und es ist ein Mißbrauch oder wenigstens ein uneigent-

licher Gebrauch dieses Wortes, wenn man etwa auch die Sagendichtung, oder, von einer andern Seite her, diejenige Schönheit, die in der Sitte und der Bildung der Persönlichkeit als solcher bestehen kann, Kunstschönheit nennt. — Der eigenthümliche Begriff der Kunst ist eben deshalb nicht leicht zu fassen, und es gehört eine ächt speculative Einsicht in die Bedeutung und Macht des Negativen dazu, um zu der Vollständigkeit und Tiefe seines Verständnisses zu gelangen — weil es nicht damit gethan ist, jenen Stoff bloß als das äußerliche Mittel anzusehen, um eine schon außer ihm und unabhängig von ihm vorhandene und fertige Schönheit aufzubewahren oder auf eine bequeme und äußerlich zureichende Weise zur Anschau und Erkenntniß Aller zu bringen, welche geistige Empfänglichkeit für sie besitzen. Vielmehr besteht eben darin das, was man auch sonst wohl das Geheimniß der Kunst genannt hat, daß in ihr das geistige Erfinden der Schönheit von dem technischen Ausführen oder dem Behandeln des mechanischen Stoffes gar nicht so scharf getrennt ist, wie es wohl scheinen könnte; sondern daß die Erfindung selbst dem großen Theile nach theils von dem Bewußtsein der Gegenwart und des Vorliegens jenes Stoffes und der Aufgabe, ihn zu bezwingen, theils von der wirklich begonnenen Arbeit dieses Bezwingens oder von dem nicht mit Unrecht so genannten Kampf mit dem Stoffe abhängig erscheint. Der Stoff ist, wie bemerkt, in seiner Negativität und Erstorbenheit nichtsdestoweniger eine positive Macht, aus deren Gegensatze zu den subjectiv geistigen Mächten der Schönheit, wie diese in dem Bisherigen beschrieben worden sind, erst die hohe und reine Schönheit des Kunstwerks sich gebährt. Wenn daher auch jener Geist des subjectiven Schaffens der Phantasie und der weltgeschichtlichen Ideale als der Vater der Kunstschönheit bezeichnet werden kann; so ist dabei auch die Mutter nicht zu vergessen, für welche eben jene bewußtlose, aber darum nicht minder tiefe und gewaltige Macht des Stoffes zu gelten hat. Nicht als wäre diese Macht für eine dem absoluten Geiste, dem alle Schönheit, wie alle Wahrheit angehört, fremde und äußerliche anzusehen; sie ist vielmehr die eigene Nothwendigkeit dieses Geistes selbst, aus seiner Subjectivität und Innerlichkeit in das äußere Dasein und die Erscheinung herauszutreten, und durch die Geburt dieser, weiter-

hin wieder in ihn zurückzunehmenden Erscheinung sich selbst ins Unendliche zu bereichern. Allein indem diese negative Macht des Geistes als Absoluten die Gestalt der räumlichen und zeitlichen Aeußerlichkeit oder der geistlosen, aber daseienden Stoffartigkeit annimmt: so geht hiedurch erst der Geist in Wahrheit über seine unmittelbare Gestalt, die er in jener Subjectivität hatte, hinaus, und bewährt sich als wahrhaft absolutes oder Allwesen, dem auch dasjenige, was ihm als das schlechthin unbezwingliche Nichtsein seines Selbst entgegenzustehen schien, zur Erhöhung und Erweiterung dieses Selbst dienen muß. *)

Wenn nichtsdestoweniger der sondernde Verstand das geistige und das technische Element der Kunst von einander zu trennen fortfahren muß: so ist dieser mehr äußerlichen, und nicht sowohl empirischen (— denn die wahrhafte Erfahrung zeigt eben die Unzertrennlichkeit und Einheit beider in aller wahrhaft schönen Kunst) als abstracten Betrachtweise nichts angelegentlicher zu empfehlen, als eine gleichmäßige Aufmerksamkeit auf beide aus dem Gesammtbegriffe herausgezogene Elemente, und gleichmäßige Werthschätzung beider; wodurch denn jene wesentliche Einheit derselben für den tiefer eindringenden Sinn sich von selbst wieder herstellt. Insonderheit kann jene, in ihrer Einseitigkeit freilich zur fehlerhaften und selbst geistlosen Beurtheilung und Behandlung der Kunst führende Ansicht, welche für den wesentlichen Theil der Kunst den technischen nimmt und die Schönheit in die Genauigkeit, Annehmlichkeit und Vollendung der Bearbeitung des Stoffes setzt, als die Stellvertreterin jener Würde und Macht des Negativen gelten, welche, wie bemerkt, ein wesentliches und nicht zu übergehendes Moment in dem

*) Die hier ihrem Begriffe nach ausgesprochene Macht und Bedeutung des Stoffes zeigt sich bei dem Schaffen wirklicher Kunstwerke darin, daß der Künstler nie leicht weder die Gestalt noch den Gehalt des Werkes vollständig vorausbestimmen kann, und, wiefern er es kann, diese Kenntniß nur der langen Uebung und Beschäftigung mit den Stoffe verdankt, die dessen negative Macht (— als Gewohnheit, Routine, oder auch als bewußte Erkenntniß) in seinen Geist hat übergehen lassen. „Ich weiß, was das werden wird ist nur das Wort des vollendeten Meisters," sagt Diderot; und auch von dem Meister fügt er hinzu: „daß er des Umhertastens nicht überhoben ist." —

Begriffe der Kunst ausmacht. Wer das Technische der Kunst vernachlässigt, und dadurch, daß er den Geist besitzt und seinen Inhalt auf unmittelbare und kunstlose Weise ausspricht, die ganze Aufgabe des Künstlers erfüllt zu haben meint: zeigt hiermit, daß er den Stoff nur als gleichgültiges Mittel betrachtet, und seine Macht, die Schönheit über die Subjectivität der Phantasie und des Ideals hinaus nicht nur zu befestigen, sondern auch zu erweitern, zu reinigen und zu erhöhen, nicht anerkennt. Es ist die dem Stoffe gebührende Ehre und Anerkenntniß seiner geistigen Bedeutung, wenn, mit Worten oder durch die That, zugegeben wird, daß er nur unter gewissen Bedingungen, die ein tiefes Studium und Arbeit des Geistes erfodern, zum Ausdruck dieses Geistes sich bequemt. Was diese Arbeit aus dem Stoffe gemacht hat: dieß ist das Schöne; nicht aber, was vor der Arbeit und unabhängig von ihr in der Vorstellung und der Absicht des Künstlers vorhanden war. Die Regeln und Gesetze der Bearbeitung gehören deshalb eben so wesentlich zur Hervorbringung dieser Schönheit, wie der geistige Gehalt. — Die Geschichte der Kunst zeigt das interessante, in allen Perioden der Entwicklung sowohl ihrer überhaupt, als auch ihrer besondern Gattungen sich unter den vielfachsten Mobificationen stets wiederholende Schauspiel: wie erst der geistige, mehr oder weniger historisch-ideale oder subjectiv-phantastische Gehalt als innerliche und einfache Wesenheit, die jedoch äußerlich angeschaut zu werden verlangt, also als noch unerfüllte Foderung der Kunst sich geltend macht und, um in die Aeußerlichkeit herauszutreten, der vorgefundenen äußern Stoffe als gleichgültiger Mittel sich bedient, in deren ungebildeter, willkührlicher Handhabung er eben darum mehr geahndet und empfunden, als angeschaut und deutlich erkannt wird; — wie diesem gegenüber die Foderungen des Stoffes laut werden, und eine Technik sich zu bilden anfängt, die einerseits die möglichst größte Herrschaft über den Stoff, als todtes Mittel betrachtet, anstrebt, andererseits, sobald sie gewahrt, daß eben in dieser Herrschaft selbst der Geist sich zu bethätigen hat, in die Verehrung dieser Macht über den Stoff (— welche in Wahrheit die Macht des dem Geiste widerstehenden und ihn zur Gesetzmäßigkeit des Beherrschens zwingenden Stoffes selbst ist)

als des eigentlich und wahrhaft Geistigen umschlägt, und auf künstlich mechanische Weise das Herrlichste zu schaffen meint; — und wie weiterhin diese beiden entgegengesetzten Tendenzen des Ideales und der Technik sich allmählich einander nähern und in einander übergehen, bis endlich auf der höchsten Stufe oder in der eigentlichen Blüthenzeit der Kunst beide zur vollkommnen Einheit und Gleichheit sich durchdrungen haben. Nach dieser Blüthenzeit pflegt — so lange die Kunst noch nicht mit dem Ideale des Zeitalters vollkommen Eins geworden, und hiedurch die Möglichkeit, oder vielmehr die Nothwendigkeit ihres Fortbestehens und ihrer steten Erneuerung gegeben ist — eine Periode einzutreten, wo die Technik, gegenüber nicht mehr demjenigen Geiste, der mit ihr Eins zu werden bestimmt war, sondern dem der Kunst entfremdeten Zeitgeiste, ihr Wesen für sich treibt und sich in sich abschließt, dergestalt, daß der Geist, der sich in sie hineingebildet hatte, mehr und mehr zu einem den Stoff als solchen belebenden, zu einem Naturprincipe wird, und also die Kunst von der erhabenen Schönheit zur Anmuth, und von dieser zur Schmeichelei der Sinne herabsinkt: welche absteigende Linie man mit dem Namen des Verfalls der Kunst bezeichnet. — Solchergestalt giebt auch die Geschichte den Beleg von dem Gegensatze und der wesentlichen Einheit jener beiden Momente der Kunst; und nicht mit Unrecht pflegt man die wesentliche Aufgabe der Kunstgeschichte in den Nachweis dieses in der Zeit mannigfach wechselnden und lebendig und organisch sich gestaltenden Verhältnisses zu setzen. *)

Was nun aber diesen ins Unendliche zwar stets neu sich hervorthuenden, aber auch stets wieder geschlichteten oder in Einheit versenkten Gegensatz von Innerem und Aeußerem in der Kunst vorzüglich bedeutend macht für die weitere Entfaltung

*) Der Ruhm, zuerst die Geschichte einer besondern Kunst von der Anschau dieses ihres organischen Lebensganges beseelt geschrieben zu haben, bleibt Winkelmannen. Doch finden sich schon bei den Alten unzweideutige Spuren einer tiefern Anschau und Erkenntniß der nothwendigen Hauptepochen der Kunstentwicklung; vorzüglich in Bezug auf Dicht- und Redekunst.

der ästhetischen Idee, ist, daß er sich vermöge seiner Natur zum Gegensatze von Bewußtsein und Bewußtlosem gestaltet: so daß nunmehr alles, was in der Schönheit und der Phantasie bewußtlose, der lichten Macht des speculativen Gedankens sich entziehende Wesenheit war, auf die Seite des Stoffes tritt als Attribut desselben, oder vielmehr als Foderung, die durch ihn an die Thätigkeit des Geistes gestellt wird; während auf der Seite des schaffenden und anschauenden Geistes nur das reine Bewußtsein der Schönheit als solcher zurückbleibt, in welches Bewußtsein jener Stoffbegriff als deutliche Erkenntniß der Mittel eintritt, durch die die Schönheit als Schönes oder als Gegenstand zu verwirklichen ist. Das unbewußte Brüten der Phantasie in ihrer ersten ungebildeten Unmittelbarkeit als Attribut der Individuen; das unwillkührliche, blitzartige Durchbrechen und Durchschlagen der komischen Phantasie des Witzes und des Humors; und das halb bewußte Gähren und Treiben der mythischen Ideale — alles dieß verwandelt sich, der negativen Macht der Kunststoffe gegenüber, in klare Besonnenheit und bewußte Absichtlichkeit; und in diesem Sinne sagten wir bereits oben, daß in aller Kunst, auch wenn diese geschichtlich früher auftritt, das eigentlich selbstbewußte, d. h. das moderne Ideal in Wahrheit schon gegenwärtig sei. Weit entfernt daher, daß die Klarheit und Tiefe des Bewußtseins in der Kunst gleichen Schritt mit demjenigen halten sollte, was man in ihr das Vorherrschen des geistigen Gehalts vor dem äußern Stoffe und der Form zu nennen pflegt: so ist vielmehr eben dieser Stoff gleichsam der Stab, an dem sich das künstlerische Bewußtsein aufrecht erhält; und alles dasjenige, was sich auf rationale Weise als Regel oder Gesetz der Kunstschönheit aussprechen läßt, (was freilich, wie oben (§ 19.) gezeigt, nicht die Schönheit selbst, sondern nur deren Grundlage und äußere Bedingung ausmachen kann) fällt auf die Seite der Bearbeitung des Stoffs zu einer den Geist aufzunehmen fähigen Form. Daher denn auch diese negative Seite der Kunst, die technische oder die in der Vollendung und Anmuth der Form bestehende, dem Verstande und der Denkweise des Verstandes näher steht, und von Nationen und Zeitaltern, unter denen das verständige Bewußtsein vorherrscht, vor-

nehmlich begünstigt und ausgebildet wird; — wiewohl allerdings auch sie, sobald sie nicht aus der Kunst heraustreten soll, durch den von ihr ungetrennten Geist bis zur Irrationalität fortgetrieben werden muß. Dahingegen aus jenem bewußtlosen oder halbbewußten, überschwänglichen und (— im rationalen Sinne wenigstens) gesetz- und regellosen Treiben und Schaffen der Phantasie, wie ein solches in dem Wechselleben ganzer Völkermassen statt gefunden hat, wohl zwar eine tiefsinnige, aber formlose Mythenbildung, nie aber ein so vollkommen auch äußerlich durchgebildetes Kunstwerk hervorgehen konnte, dergleichen z. B. schon das der Zeit nach älteste aller Kunstwerke, das Gedicht des Homeros, ist — welches also durch einen ähnlich kunst- und bewußtlosen und nicht von einem einzelnen Individuum, sondern von einer ganzen Volksmasse ausgehenden Rhapsodengesang entstehen zu lassen, wie die Sagendichtung als Mythologie unstreitig ein solcher war, wir für ein entschiedenes Mißverständniß und Verwechslung zweier durch den Begriff selbst durchaus unterschiedener Gestaltungen der geistigen Schönheit erklären müssen. — Was indessen weiter an diese Bestimmungen sich anreihen läßt: die Foderung des Vereins von klarer Besonnenheit in der Bewältigung des Stoffes mit begeisterter Anschauung eines geistigen Inhalts, und das Verhältniß der den äußern Stoff zur Form des Geistes umbildenden künstlerischen Kräfte zu der Einheit des Bewußtseins und der Idee: dieß alles wird schicklicher auf die später folgende Erörterung der Begriffe des Gemüths, des Talents und des Genius aufgespart.

§ 42.

Die Unterschiede oder Stufenbildungen innerhalb des Begriffs der Kunst selbst, welche man unter dem Namen der Gattungen und Arten der Kunst zu begreifen pflegt, beruhen auf der Nothwendigkeit eines dialektischen Fortschritts der Kunstidee von der einfachen und unmittelbaren Einheit des seiner selbst bewußten und in die unendliche und gestaltlose Innerlichkeit zurückgegangenen Begriffs der Schönheit, welchen wir als den

Begriff des modernen Ideales bezeichneten, mit der negativen oder geistlosen und des Fürsichseins entbehrenden Aeußerlichkeit als solcher — zu der, innerhalb dieser Einheit mehr und mehr hervortretenden Entwicklung und Ausbreitung des concreten Inhalts jenes geistigen Begriffs einerseits, und der Bedeutung, d. h. der besondern Beziehungen der äußern Form auf die einzelnen Momente des Inhalts andererseits. Der Weltinhalt des Ideales, der zunächst in jener einfachen Einheit des Bewußtseins und in dessen gleichfalls schlechthin einfacher Verkörperung aufgehoben war, tritt somit in einer Folge von Entwicklungen als das vermittelnde Glied zwischen den absolut geistigen Begriff und die äußere physische Form, oder gleichsam zwischen die Seele und den Körper der Kunst; — das Endziel welcher Vermittlung die Aufhebung beider Glieder des Gegensatzes in dem vermittelnden, oder der Uebergang des Kunstbegriffs in den Begriff der als concrete, lebendige und individuelle Geistigkeit daseienden Schönheit, d. h. in den Begriff des Genius ist.

Mit der im vorigen Paragraphen aufgestellten Ansicht von der dialektischen Bedeutung des äußern Stoffs in der Kunst, als einer negativen Macht, welche dem Geiste nicht bloß als Werkzeug dient, sondern in die eigene Wesenheit nnd Gestaltung desselben als Begriffsmoment eintritt, hängt auf das engste zusammen die, schon seit längerer Zeit von der philosophischen Aesthetik neuerer Zeit aufgestellte, und in der That einen unterschiedenen Charakterzug jeder wahrhaft speculativen Behandlung dieser Wissenschaft ausmachende Ansicht, daß die in dem Begriffe der Kunst wiederum wahrnehmbare Vielheit, die Mehrzahl der schönen Künste, oder die Gattungen und Arten der Einen schönen Kunst — nicht, wie man sonst dafür hielt, auf einer bloß äußerlichen Verschiedenheit der Mittel des Ausdrucks und der Darstellung beruhen, welche für den Geist und den Inhalt, oder für die eigentliche Schönheit gleichgültig bliebe, oder, wiefern sie diese berührte, dieß in der Weise einer äußern Gewalt oder äußerlicher Bedingungen thäte; dergestalt, daß der hiedurch in die Schön-

heit gesetzte Unterschied ein Unterschied von Theilen oder ein quantitativer wäre. So gewiß die Kunstschönheit nicht eine und dieselbe mit irgend einer andern, außer ihr vorhandenen Schönheit, sondern eine eigenthümliche, d. h. durch das Zusammen- und Gegeneinanderwirken der doppelten Negativität des in sein einfaches, gestaltloses Selbstbewußtsein zurückgegangenen Geistes, und der geistlosen Aeußerlichkeit geschaffene und hervorgerufene ist: eben so gewiß sind auch die Unterschiede, die sich in dem Begriff oder der Wirksamkeit einer jeden jener beiden Mächte vorfinden, qualitative, d. h. sich selbständig und ausschließend gegen einander verhaltende Unterschiede der ganzen Kunst; und nicht bloß der einen oder der andern Seite derselben. In jeder besondern Kunstform nämlich ist die ganze Schönheit enthalten, und nicht etwa in der einen der eine, in der andern der andere Theil derselben; wie ja überhaupt die Schönheit eben so wenig, wie das Licht, ein Ding ist, welches sich in Bestandtheile, deren jedem dennoch das Prädicat der Schönheit zukäme (— wie nach jener atomistisch-mechanischen Ansicht des Lichts, den Farben das Prädicat des Lichts) — zerlegen ließe. Gleich den Farben sind vielmehr die verschiedenen Arten der Kunstschönheit die stufenweise auf einander folgenden Ergebnisse des Kampfes, den das Licht der reinen Idealschönheit mit dem Stoffe der endlichen Welt besteht, indem sie denselben zu durchdringen oder zu beseelen strebt — was ihr nur in einer Reihe von idealen Handlungen des Geistes, welche eben jene unterschiedenen Formbildungen ausmachen, gelingen kann.

So allgemein nun aber auch wie bemerkt, gegenwärtig diese Foderung einer tiefsinnigern und den innersten geistigen Begriff der Kunst selbst angehenden Unterscheidung der Künste anerkannt ist, und so treffliche Bemerkungen vielfach im Einzelnen hiezu geliefert worden sind: so ist es doch bis jetzt noch nicht gelungen, ein streng wissenschaftliches Princip dieser Unterscheidung aufzufinden, welches zugleich die Bürgschaft gäbe, daß dieselbe eine genaue, vollständige und erschöpfende ist. Da man in der Aesthetik, insofern die Begründung derselben mit tieferem geistigen Verständniß versucht ward, meist von dem Concretesten — zu welchem die Idee der Schönheit in Wahrheit nur der Uebergang ist — von der Idee der Gottheit ausging, und die verschiedenen Formbildungen der Schönheit als Acte von deren Offenbarung zu begreifen suchte: so war es natürlich, daß

man auch in der Entwicklung des Kunstbegriffs mit seiner concretesten und reichsten Gestalt, nämlich mit der Poesie, begann, und die übrigen Künste zwar nicht als in jener enthaltene Theile, aber doch gleichsam als Absenker von ihrem Stamme aus ihrem Begriffe heraus zu entwickeln suchte. *) — Am beliebtesten hat indeß eine der historischen sich nähernde Betrachtweise sich gemacht, welche in der Verschiedenheit der Kunstgattungen vornehmlich ihr verschiedenes Verhältniß theils zu den beiden großen mythischen Idealgestaltungen, theils zu den mehrfachen Stufen der Entwicklung des Bewußtseins und der geistigen Bildung, sowohl in der Weltgeschichte überhaupt, als auch in den einzelnen Perioden der Kunstblüthe, vor Augen hat. Unstreitig gehört auch dieses historische Moment wesentlich mit zu der Charakteristik der Stufen oder Potenzen des Kunstbegriffs; für sich allein aber das Prinzip von deren Unterscheidung auszumachen, wird es um so mehr unzureichend befunden werden, je bestimmter die Natur des modernen Idealbegriffs für die Aufhebung aller in der Allmählichkeit und dem Wechsel der historischen Bildung liegenden Beschränkungen der Kunst erkannt wird. — Wir werden uns daher bestreben, in der hier folgenden Theorie der Kunst in Bezug auf ihre besondern Gattungen und Arten, auf einem bisher noch nicht eingeschlagenen Wege, welchen wir aber für den einzig möglichen erkennen, der zur strengen Wissenschaftlichkeit und zur systematischen Abrundung führt, eine dialektische Reihenfolge in dem Kunstbegriffe nachzuweisen, die, dem allgemeinen wissenschaftlichen Fortschritte in dieser, wie in allen ächt philosophischen Disciplinen entsprechend, von dem Abstracten und Unmittelbaren zu dem Concreten und sich durch sich selbst Vermittelnden fortgeht. Nicht scheuend den Vorwurf, welchen Viele gegen jede solche Verfahrweise jederzeit bereit hatten, daß ihr Geschäft dieses sei, ein Kreuz zu zimmern, an das freilich auch wohl ein lebendiger Leib zur Strafe passe, werden wir, diesen Vorwurf hoffentlich durch die Lebendig-

*) In diesem Sinne führt auch Solger im zweiten Theile des Erwin zuerst die Poesie als den reinen Begriff der Kunst als solcher auf, und geht von dieser zu den Begriffbestimmungen der übrigen Künste fort.

keit der hieraus hervorgehenden Gesammtanschau des Kunstbegriffs Lügen strafend, den einfachen Rhythmus des dialektisch sich in sein Gegentheil verkehrenden und aus diesem wiederum auftauchenden speculativen Gedankens als das Princip aufzeigen, nach welchem auch der organische Leib der Kunst in seine Theile und Systeme sich gliedert; — und die auch von den Alten in tiefsinniger Ahndung als heilig verehrten Zahlen, die Drei und die Neun, werden uns auch hier wiederum als Exponenten dieser Gliederung entgegentreten: was in Bezug auf dieses Weltall der Kunst, (das ihnen freilich nie im Sinne der ernsten Wissenschaft zu durchwandern vergönnt war) jene Alten vielleicht durch die sinnvoll gewählte Neunzahl der Musen andeuten mochten. — Wenn für jede dialektische Metamorphose des Begriffs eine eigenthümliche Gestaltung der Kunst als deren Stellvertreterin im Reiche des wirklichen Daseins aufgeführt wird: so ist dieß zwar keine andere Verfahrweise, als die in allen concreten Gebieten der philosophischen Wissenschaft beobachtet werden muß, und die wir auch im ersten Buche befolgt haben; aber sie wird darum hier noch auffallender als dort, weil die Arten und Gestalten der Kunst noch weniger, wie jene mehr innerlichen und zeitlichen Thätigkeitformen der Phantasie, mit geschichtlichen und zeitlich vorübergehenden und einander ablösenden Begebenheiten verwechselt werden können; vielmehr entschiedener noch sich als gleichzeitig oder in einer andern, als der anzugebenden Reihenfolge entstandene, und als neben einander bestehende und für ewige Dauer bestimmte ankündigen. Allein dieß kann uns nicht hindern, auch in ihnen ein dialektisches Vor und Nach bemerkbar zu machen, da die Nothwendigkeit des speculativen Begriffszusammenhangs wesentlich unterschieden ist von der Freiheit und zum Theil der Zufälligkeit der geschichtlichen Entfaltung; — und vielleicht läßt sich der eigenthümliche Geist der ersteren gerade an so feststehenden und geistig concreten und inhaltreichen Beispielen am lichtesten und am vollständigsten zur deutlichen Erkenntniß bringen.

Das System der Kunst zerfällt demnach in drei Hauptformationen, welche wir als Tonkunst, bildende Kunst und Dichtkunst bezeichnen; mit der vorläufigen Bemerkung, daß jede derselben drei untergeordnete Formbildungen in sich schließt, deren Verhältniß zu einander durch die dialektische Entfaltung

der besondern Begriffe auf entsprechende Weise bestimmt wird, wie das Verhältniß jener drei Hauptgestalten durch die Entfaltung des Kunstbegriffs im Allgemeinen. Zur vorläufigen Andeutung dieser Verhältnisse kann bemerkt werden, wie die sichtbare Kunstschönheit den Geist des Ideals, der in der hörbaren sich als ein gestaltloser und in sich selbst webender ausspricht, zu der unendlichen Vielheit der Naturgestalten der wirklichen Welt auseinanderbreitet; die dichterische Schönheit hingegen eben diese auseinandergelegte Fülle der Gestalten, ohne sie aufzugeben oder sie verschwinden zu lassen, dennoch wiederum in die concrete Einheit des Gedankens, die durch Sprache und Rede ausgesprochen wird, zusammennimmt. Eben so wird es sich zeigen, wie innerhalb jeder dieser großen Gattungen eine solche Unterart den Anfang macht, welche den eigenthümlichen Begriff der Gattung am einfachsten und unmittelbarsten enthält, wenn auch nicht eben sie selbst in Bezug auf die ausgedrückten Gestalten der endlichen Welt als die einfachste erscheinen sollte; — wie diese dann durch eine andere abgelöst wird, welche die Negation jener Unmittelbarkeit, d. h. ihren Uebergang in eine ausdrückliche Beziehung auf das jener Kunstgattung Aeußerliche enthält; — und wie dann drittens diese Beziehung in die Einheit des Begriffs zurückgenommen und hiedurch die dritte Unterart gebildet wird. — Wenn gegen diese Anordnung der Kunstgattungen vielleicht ein Zweifel daraus entstehen sollte, daß innerhalb der bildenden Kunst der Unterschied ihrer einzelnen Arten ein größerer und auffallenderer ist, als innerhalb der Poesie; und innerhalb dieser wiederum ein größerer, als innerhalb der Musik (— weshalb man denn auch meist namentlich die Arten der bildenden Kunst, als getrennte Kunstgattungen eben so weit von einander abstehend, wie alle gemeinschaftlich von der Musik oder von der Poesie, aufzuführen pflegt): so wird in der speculativen Darstellung der Grund der Nothwendigkeit dieser Abweichung in der Art und Weise der besonderen Unterschiede sich enthalten zeigen, und demzufolge die Berechtigung sich ergeben, nichts destoweniger auch das äußerlich deutlicher Getrennte in einen Gesammtbegriff zusammenzufassen, so wie nicht weniger andererseits das unmittelbar Vereinigte zu unterscheiden und zu trennen.

Was aber solche Gestaltungen der Schönheit betrifft, die man sonst wohl auch als besondere Künste zu nennen pflegt, aber die in jenem geschlossenen Cyklus entweder überhaupt nicht, oder nicht als selbständige begriffen sind: so werden gleichfalls die Gründe dieser Ausschließung oder dieser Zusammenziehung des sonst in dem Cyklus Inbegriffenen oder innerhalb seiner Auseinandergehaltenen, entweder schon in diesem Buche, oder zum Theil auch in dem nachfolgenden dritten erörtert werden.

Noch könnte man die Frage aufwerfen, ob die hier angegebene Stufenleiter der Künste zugleich eine Stufenleiter ihres Werthes sein soll, und ob überhaupt eine solcher Unterschied des Werthes unter den verschiedenen Kunstgattungen Statt finde. Diese Frage nun darf — so sehr man auch bei der Rücksicht auf die anderweite Bedeutung dieser dialektischen Unterschiede zu dem entgegengesetzten Ausspruche sich versucht finden könnte — nicht wohl anders als verneinend beantwortet werden. Allerdings stehen in *speculativem* Sinne die zusammengesetzten und concreten Künste höher, als die einfachen und abstracten; d. h. es ist in ihnen eine größere Mannigfaltigkeit und Ausbreitung von Begriffsmomenten gesetzt; — und dieser ihr höherer Rang zeigt sich namentlich bei dem Zusammentreffen der Leistungen verschiedener Künste in Kunstwerken gewisser Art darin, daß hier (wie weiterhin noch besonders gezeigt werden wird) stets sie die herrschenden, die andern aber die dienenden sind. Auch dieß kann man, wenn man will, mit zu den Vorzügen der concreteren Künste zählen, daß sie unter den endlichen Kräften des Geistes unmittelbar die höheren und umfassendern, die Vernunft und die moralischen Kräfte in Thätigkeit setzen, während die abstracteren zunächst nur Sinn und Gefühl aufzuregen scheinen: wobei aber freilich nicht zu vergessen ist, daß alle diese Kräfte und Thätigkeiten in der idealen Anschau der Phantasie und der Kunst sich aufheben und verklären, so daß hier eigentlich nicht mehr von einem Unterschiede ihres Werthes die Rede sein kann. Auch hat man nicht mit Unrecht bemerkt, daß, was z. B. die Poesie an theoretischem und praktischem Gehalt voraus zu haben scheint, dieß die Musik durch die Reinheit, Sicherheit und Macht ihrer unmittelbaren und augenblicklichen Wirkung auf das Gefühl

ersetzt. Eigentlich aber ist, wenn man von einem Unterschied des Werths der Künste spricht, die Meinung diese, daß der schaffende Genius einen vollern Idealgehalt in die eine oder die andere der Kunstformen zu legen vermöge. Dieß nun muß unbedingt verneint werden; denn der Begriff der Schönheit und der des Ideals sind gleich von vorn herein in jeder Kunst vollständig gegenwärtig, und somit ist (§. 16.) in jeder einzelnen die Möglichkeit eines Progresses ins Unendliche gegeben.

Erster Abschnitt.

Von der Tonkunst.

§ 43.

Wie die unmittelbare Erscheinung des zeitlichen oder des Fürsichseins aller concreten Dinge überhaupt der Klang ist: so ist insbesondere die unmittelbare Erscheinung des absoluten Geistes, der in dem Begriffe des modernen Ideales zum einfachen Fürsichsein, d. h. zum Selbstbewußtsein der Schönheit geworden ist, das Reich der Töne. Ton nämlich ist ein solcher Klang, in welchem nicht sowohl die Besonderheit des klingenden Körpers, als vielmehr die Allgemeinheit des Verhältnisses dieses Klanges zu andern Klängen vernommen wird; welches Verhältniß sich in der physischen Beschaffenheit des Klanges als ein quantitatives der räumlichen Bewegung darstellt. Jeder einzelne Ton ist daher Ton nur durch die ausdrückliche Beziehung auf die Gesammtheit aller Töne, und diese Gesammtheit, welche in jedem einzel-

nen zugleich vernommen wird, ist die unendliche Möglichkeit oder der abgezogene Begriff der in diesem Reiche der Töne in ihrer einfachen Unmittelbarkeit zur Erscheinung kommenden geistigen Schönheit; während das wirkliche Schöne ein ausdrücklich durch Freiheit gesetztes Verhältniß von Tönen ist.

Indem das reine, gestaltlose Bewußtsein der Schönheit, welches den Begriff des modernen Ideales ausmacht, durch die eigene Nothwendigkeit seines Begriffs in äußere Erscheinung umschlägt und zur Kunst wird: so muß, bei der Unmittelbarkeit dieses Umschlagens, die Möglichkeit desselben sich zunächst als eine besondere Sphäre des äußeren, erscheinenden Daseins darstellen, die, obgleich sie dieß ist, dennoch nicht die Erscheinung besonderer und einzelner, fürsichseiender Dinge und Wesenheiten, sondern die reine Erscheinung als solche, als ein abstractes und leeres, vom absoluten Geiste der Schönheit erst zu erfüllendes Element enthält. Denn jede Erscheinung eines besondern Dinges als solchen wäre nicht die unmittelbare Erscheinung des Ideales; sondern wenn dennoch das Ideal in ihr erschiene, so würde diese Erscheinung in dem besondern Verhältnisse desselben zu jenem Dinge bestehen; welches Verhältniß dann als vermittelndes Glied zwischen jene beiden träte, und das Ideal nicht mehr, wie doch gefodert ward, in seiner reinen, gestaltlosen Allgemeinheit, sondern in die Besonderheit eingegangen und durch sie getrübt darstellte. — Andererseits kann jedoch dieses Element der Erscheinung nicht ein solches sein, welches von aller endlichen und physischen Erscheinung abgetrennt wäre und mit dieser in gar keinem Zusammenhang stände; weil dann auch die Schönheit bei ihrem Eintritt in dieses Element von ihrem Verhältnisse zu der endlichen Welt losgerissen würde, der sie doch, indem sie sie aufgehoben in sich trägt, zugleich als Attribut oder Eigenschaft angehören muß (§. 16.). — Es wird also dieses Element allerdings zwar als eine auf physikalische Weise erzeugte und im Causalzusammenhang mit den übrigen Naturerscheinungen stehende, bestimmte oder besondere Gattung von Erscheinungen zu bezeichnen sein; aber in seiner physikalischen Be-

schaffenheit selbst wird sich ein Moment vorfinden, durch welches bei aller Besonderheit und Particularität der Körper, deren Erscheinung es ist, die reine Allgemeinheit des Erscheinens als solche, oder seine Beziehung auf sich selbst festgehalten wird. Die Wahrnehmung dieser Allgemeinheit ist es, welche den Geist befähigt und berechtigt, die leere Unendlichkeit der Beziehungen, die aus dieser Aufhebung der Endlichkeit und Qualität der besondern Erscheinungen sich ergiebt, durch seine eigene, absolute, aber noch gestaltlose Wesenheit auszufüllen. Denn diese Allgemeinheit ist nichts anders, als der reine Begriff der Erscheinung als solcher, wie diese ein zwar negatives, aber nothwendiges und ewiges Moment alles Seins, und also auch des Absoluten selbst ausmacht; ihr Wahrnehmen ist daher das Wahrnehmen der Erscheinung nicht in ihrer Zufälligkeit, sondern in ihrer Nothwendigkeit und Ewigkeit, als wesentlichen Gegensatzes zu dem ewigen Fürsichsein des absoluten Geistes, zu welchem sie eben durch diesen Gegensatz in eine nicht willkührliche, sondern begriffgemäße und nothwendige Beziehung tritt.

Sollte nun gezeigt werden können, daß das Reich der Töne wirklich dem Begriffe entspricht, den wir hier von dem einfachen und unmittelbaren äußerlichen Elemente der Kunst aufstellten: so wäre hiemit der Beweis geführt, daß die Kunst der Töne die erste und einfachste unter den Kunstformen, der Begriff der Kunst selbst in seiner ersten Unmittelbarkeit oder gleichsam seiner ersten Potenz genommen, ist. Diese Aufgabe zu erfüllen, muß der Ton in seiner doppelten Gestalt betrachtet werden, die er erstens als Klang oder hörbare Erscheinung im Gegensatze der sichtbaren oder durch andere Sinne wahrnehmbaren hat, und sodann als Ton, im Gegensatz anderer Klänge, die nicht Töne sind. — Als Klang überhaupt ist der Ton Erscheinung eines zeitlichen Daseins, und nicht, wie der Inhalt der übrigen Sinnenwahrnehmung, eines räumlichen; jedoch eines solchen zeitlichen Daseins, welches unmittelbar das räumliche als seinen Grund voraussetzt. Es wird nämlich hier als bekannt aus der Naturwissenschaft angenommen, daß der Klang diejenige innere Bewegung und Erzitterung der räumlichen Körpertheile ist, deren Art und Weise, d. h. die Schnelligkeit, der Wechsel des In- und Aus-

einander der Theile, und das Verhältniß der räumlichen Richtungen in ihr, durch die eigenthümliche Specification der raumerfüllenden Eigenschaften und Kräfte, der Schwere und der Cohäsion, in einem jeden besondern Körper gegeben ist; die aber nichts destoweniger als eine zur augenblicklichen Selbständigkeit gelangte negative Formbestimmung der Körperlichkeit, auch von den verschiedenartigsten Körpern bei bloß mechanischer Berührung aufgenommen und fortgesetzt wird, und dergestalt als die freigewordene Form der in zeitlicher, mechanischer Bewegung zugleich gesetzten und aufgehobenen Körperlichkeit zur Wahrnehmung und Empfindung organischer und beseelter Naturen kommt. Schon in dem bloßen Klange, der noch nicht Ton ist, wird daher die Erscheinung auf gewisse Weise losgelöst von dem Ansich der Körper: sie ist etwas Zeitliches, eine Bewegung; während jenes Ansich das Räumliche war, welches als Sichtbares und Fühlbares mit dieser seiner Erscheinung (dem Gesehen und Gefühlt werden) Eins ist, und unmittelbar als Räumliches, nicht aber indem es sich selbst erst, wie dort, in die Negativität der Zeitlichkeit zurückgenommen hat, in die zeitliche Empfindung und Anschauung der organischen Wesen eintritt. — Allein in dem Begriff des Klanges ist diese Freiheit der Erscheinung als Erscheinung, oder dieses ihr Losgebundensein von dem Begriffe der Räumlichkeit, die zur negativen Einfachheit des zeitlichen Augenblicks in ihr zusammengeht, noch nicht als solches gesetzt, oder wird von dem physischen Organismus nicht als solches vernommen; vielmehr ist es eben die besondere physische Eigenthümlichkeit des Klingenden, welche den Klang ins Unendliche specificirt; und diese unendliche Besonderheit allein, nicht aber zugleich der allgemeine Begriff alles Klanges, die Negativität des starren, räumlichen Daseins, oder das Dasein *für* das Leben und für den Geist in der eigenthümlichen Form der letzteren, der Form der Zeitlichkeit, also ganz eigentlich *Erscheinung für sie* zu sein, ist es, was von dem sinnlichen Organismus, und zunächst auch von der an diesen Organismus gebundenen Subjectivität des Geistes empfunden und angeschaut wird. Auch der erste Gebrauch, den der Geist von dem als productive Fähigkeit in ihn eintretenden Reiche der Klänge macht, ist daher ein solcher, der sich unmit-

telbar auf die in den Klängen ausgedrückte Particularität oder Besonderheit der Dinge bezieht — wiewohl seine Möglichkeit, ihm selbst unbewußt, auf jener Freiheit der Erscheinung des Klanges beruht, die seine Erzeugung, wie die keiner andern Erscheinung, der Willkühr des Lebendigen unterwirft. Die Sprache nämlich ist die freie Reproduction jener Besonderheit, in welcher der Klang nicht mehr zwar für unmittelbar identisch mit derselben, aber für ihr Zeichen oder ihre willkührlich gesetzte Stellvertretung gilt. — Ausdrücklich vernommen aber in der Gestalt jener seiner Freiheit von dem räumlichen Dasein der Dinge, und seiner erscheinenden Allgemeinheit im Gegensatze zu der Besonderheit jener — wird der Klang mittelst der Bestimmung des Tones, in welchem das rein Abstracte oder Quantitative jener inneren Bewegung oder Erzitterung der Körper als eine nicht diesem oder jenem besondern Körper, sondern aller Körperlichkeit überhaupt angehörende Verflüchtigung derselben, und als ihr Uebergang in die Zeitlichkeit oder in das Sein für zeitliche Wesen, also selbst als zeitliche Wesenheit zur Erscheinung kommt. — Schon längst nämlich hat man es erkannt und ausgesprochen, daß das Vernehmen der Töne als Töne, sowohl einzeln, als auch in ihrer Verbindung unter einander, oder in musikalischen Accorden, ein unbewußtes Zählen ist; ein Zählen der Bewegungen, die in den tönenden Gegenständen vorhanden sind, — welche Bewegungen man gewöhnlich unter der Gestalt von Schwingungen vorzustellen pflegt; worunter freilich nur eine Seite jener Bewegung verstanden wird, nämlich die äußere oder rein mechanische des Körpers im Verhältniß zu andern Körpern, nicht aber zugleich der innerlich vorgehende Wechsel des Aufhebens und des Setzens seiner cohärirenden Theile, und überhaupt nicht das Qualitative und Ideelle, ohne welches doch der Klang schlechthin unerklärbar bliebe *). Phy-

*) Insbesondere das Consoniren der Töne, als physikalisches Phänomen betrachtet, beweist unwidersprechlich das Ungenügende jener gewöhnlichen naturwissenschaftlichen Erklärung des Klanges, welche denselben in einer bloß mechanischen Bewegung der Luft oder der andern körperlichen Medien bestehen läßt. Wäre der Klang nichts als dieses, so müßte jedes Zusammenklingen eine Dissonanz geben; da die Regelmäßigkeit

sikalisch unterscheidet sich der Ton von andern Klängen durch die Reinheit jener Bewegungen; d. h. dadurch, daß die gleichmäßige Gestalt und Schnelligkeit derselben durch keine dazwischentretenden unregelmäßigen Bewegungen gestört, und demnach jene Handlung des Zählens durch nichts Fremdartiges und mit dem Gezählten in keinem bestimmten Verhältniß Stehendes unterbrochen wird. Davon aber, daß überhaupt gezählt, oder vielmehr daß die Zahl der Bewegung als ein, entweder wirklich gegebenes oder mögliches, quantitatives Verhältniß zu andern Tönen und deren Zahlen unbewußter Weise vernommen wird, läßt sich kein physikalischer Grund angeben; sondern der einzig wahre und zureichende Grund ist eben das Bedürfniß des Geistes, ein unendlich mannigfaltiges und in dieser Mannigfaltigkeit sich auf sich selbst beziehendes, d. h. eben quantitativ zu einander sich verhaltende Theile oder vielmehr Momente habendes Element der Erscheinung zu besitzen, an das er sein absolutes oder von den Schranken der endlichen Besonderheit, die ihre eigenthümlichen Elemente der Erscheinung hat, freies Thun und Schaffen knüpfen könne. Es ist die Natur des Geistes, aber nicht des gemein psychologischen, sondern des absoluten Geistes, oder jenes nur, wiefern er zur Absolutheit bestimmt ist; und nicht die Natur des einzelnen Tones, so lange dieser als bloßer Klang betrachtet wird — welche den Geist von der Aufmerksamkeit auf den

---

der dem einen Ton angehörenden Bewegung nothwendig durch die des andern gestört wird, und eine durch das Zusammenwirken beider Töne hervorgebrachte Regelmäßigkeit jener Bewegung wohl ein für jede Mechanik unlösbares Problem bleiben möchte. Der Fall ist der nämliche, wie der aus der Annahme von der Materialität des Lichts hervorgehende, dessen Strahlen sich dann nothwendig einander trüben und verunreinigen müßten. Nicht umsonst hat bereits die geistreiche William Jones (Philosoph. Works, Vol. X, p. 75.) auf diese Analogie des Tones mit dem Lichte aufmerksam gemacht; wenn gleich die Art und Weise, wie er in jedem einzelnen Tone, eben so wie in jeder Consonanz, eine Mehrheit von Bewegungen qualitativ verschiedener Theile der klingenden Mittel enthalten sein läßt, allzusehr der atomistischen Ansicht sich nähert; wie sie denn auch ausdrücklich an die Newtonische Ansicht des Lichtes, die dieses aus den sieben Farben bestehen läßt, erinnert.

besondern Körper, der den Ton hervorbringt, abzieht, und ihn in demselben das allgemeine Gesetz der zeitlichen Erscheinung als eine durch alle besondern Töne sich hindurchziehende, absolute und nothwendige Wesenheit empfinden läßt. Das Physische des Tones ist nur die negative Bedingung dieser absolut-geistigen Empfindung oder Wahrnehmung: diese würde sich, weil sie absolut gefodert ist, an jede physische Erscheinung ohne Unterschied knüpfen, wenn dieselbe nicht entweder, wie die sichtbaren Erscheinungen, durch die Gegenwart der positiven Räumlichkeit die Freiheit des Geistes, der die Erscheinung als das wesentlich ihm selbst angehörende, also zeitliche Element erblicken will, hemmte; oder, wie die übrigen Klänge, statt der durch ein allgemeingültiges Gesetz vorausbestimmten Besonderheit und Einzelheit, eine durch ihre zufällige und willkührliche, den Geist zurückstoßende Natur die Continuität des Allgemeinen unterbrechende Besonderheit zeigte. — Wegen dieser ihrer vom Geiste ausgehenden Bestimmung, eignet die Wahrnehmung des Tones als Tones nur den geistigen Organismen; und selbst bei diesen wird noch eine erworbene oder bewahrte Fähigkeit zum Verständnisse des Absoluten erfodert, wenn die Fähigkeit jener Wahrnehmung nicht verloren gehen soll. Wiewohl andererseits der Besitz dieses einfachen Elementes der Schönheit tiefer herabgehen wird, als der Besitz der gebildeten Schönheit selbst, und wir denselben zum großen Theile schon von der ungebildeten geistigen Natur, ja hin und wieder sogar von der animalischen, vorausgenommen erblicken.

Das Aesthetische des einzelnen Tones ist, wie sich aus dem Gesagten ergiebt, die bloße, einfache Möglichkeit der Schönheit, und das Bewußtsein dieser Möglichkeit, welches sich an ihn knüpft; noch nicht aber eine wirkliche Schönheit. Es ist das noch dunkle Bewußtsein, daß, wie der Klang überhaupt das ausdrückliche Gegenbild jenes Fürsichseins, welches die Materie zunächst zur Lebendigkeit und sodann zum Geiste erhebt, so der Ton insbesondere, als erscheinende Allgemeinheit des Klanges, das ausdrückliche Gegenbild der fürsichseienden Allgemeinheit des Geistes ist. Diese Allgemeinheit, das schlechthin innerliche aber in die Aeußerlichkeit herausdrängende Ideal, wird also durch

den Ton im eigentlichsten Sinne dieses Wortes angeklungen. Bei der unendlichen Möglichkeit der verschiedenartigsten Beziehungen für jeden einzelnen Ton bleibt dieses Anklingen ein noch unbestimmtes und also leeres; und es ist vollkommen naturgemäß, daß die unendliche, träumerische Ahndung, die in dem Geiste diesem Anklingen entspricht, an Kraft und Würde verliert, je gebildeter der Geist durch die Anschau der eigentlichen Schönheit wird. Daher denn für den Gebildeten nur seltene und ausgezeichnet mächtige Töne, z. B. der Ton der Glocken, oder sich auf einander beziehende, wiewohl noch nicht von eigentlich schöpferischer Schönheit beseelte Mehrheiten von Tönen, Accorde, jenen ahndungvollen Zauber besitzen. Es ist eben nur noch der abgezogene Begriff des in der Aeußerlichkeit oder der Erscheinung sich selbst wiederfindenden Geistes, in welchem jener Zauber besteht; dieser Begriff aber hat wesentlich die Bestimmung, in dem concreten, lebendigen Dasein des besondern Kunstwerkes aufgehoben zu werden. Diesen Kunstwerken nun aber ist es keineswegs zufällig, sondern wesentlich, nicht, wie ihr einfaches Element, für den Geist unmittelbar da zu sein oder von ihm vorgefunden zu werden, sondern von ihm mit Freiheit und Selbstbewußtsein geschaffen zu werden; indem sie nur so der Geist, da das Element ihres Daseins nicht der Geist selbst, sondern ein äußerliches, oder vielmehr der Begriff der Aeußerlichkeit selber ist, dennoch für die seinigen erkennen kann. Weshalb denn alle in der Natur vorgefundene Annehmlichkeit der Töne nur den Werth jenes allgemeinen, elementarischen Anklingens der Schönheit, nicht aber wirklich schöner Gegenstände hat (— was bei der sichtbaren Schönheit, wie späterhin näher gezeigt werden wird, sich anders verhält); eben dieses unmittelbare Element der Kunstschönheit aber auch keine andere, als nur Kunstschönheit, in ihm sich gestalten läßt.

Das Verhältniß nun des Ideales zu seiner Erscheinung in dem Reiche der Töne ist ein ganz analoges, wie das Verhältniß des körperlichen Fürsichseins zu dem Klange, in den es sich ergießt, oder wie das Verhältniß des endlichen, subjectiven Geistes zu der Sprache. Es ist das Verhältniß der unmittelbaren Identität, die ganz das, was sie als Innerlichkeit ist, auch zur

Aeußerlichkeit oder zur Erscheinung macht, und zugleich nur durch dieses Uebergehen in Aeußerlichkeit ihre Innerlichkeit bewahrt und behauptet. Die Freiheit, welche das Wesen dieser Innerlichkeit ausmacht, auf gewisse Weise schon bei dem bloßen Körper, als dessen Freiheit die in der innerlichen Bewegung gesetzte Negation der Räumlichkeit angegeben werden kann, in höherem Sinn aber bei dem Geiste, und im höchsten bei dem Ideale — erscheint in der Aeußerlichkeit der Sprache und der Tonkunst als die unbegrenzte Möglichkeit der verschiedenartigsten Combinationen, und an jeder wirklichen Combination als das Bewußtsein der Wahl und Willkühr. Wenn aber eine Verschiedenheit des Verhältnisses der Sprache und dessen der Musik zu ihren geistigen Substanzen, darin zu liegen scheinen könnte, daß die Sprache zugleich äußere Gegenstände bezeichnet, die Musik hingegen unmittelbar blos das eigene Wesen des Ideals: so ist hiegegen zu bemerken, daß der subjective Geist auch an und für sich, oder in seiner Innerlichkeit diese Beziehung auf die Natur und die Außenwelt ist, und gar keinen andern Inhalt als diese Beziehung hat, sondern einen solchen Inhalt erst durch Hülfe der Sprache sich schaffen soll; während das Ideal bereits durch einem vollständig in seine absolute Substanz aufgegangenen, unendlichen Inhalt erfüllt ist, der umgekehrt erst durch Vermittlung jener Aeußerlichkeit in seine Momente zerlegt werden soll. Wie in der Sprache der Geist dadurch, daß er jene seine Beziehung auf die Außenwelt, welche er nicht etwa nur an sich hat, sondern wesentlich selbst ist, ausdrücklich setzt und verwirklicht, sich erst zu etwas Daseiendem und Objectivem macht: so umgekehrt das absolute Ideal, indem es durch das Setzen der Tonverhältnisse sich als eine, gegen die qualitative Verschiedenheit der endlichen Dinge gleichgültig verhaltende und einfache, und dennoch in dieser Einfachkeit wiederum unendlich mannigfaltige Wesenheit offenbart. — Man könnte demzufolge die Tonkunst auch die Logik oder Metaphysik der Idealschönheit nennen, gleichwie die Gesetzmäßigkeit der Sprache die Logik und Metaphysik des endlichen oder psychologischen (— nicht des absoluten) Geistes enthält; — denn die Kunst verhält sich zu der sichtbaren und zu der poetischen Idealschönheit als des Abstrac-

te, als der reine, mit seiner Objectivität unmittelbar identische Begriff der Schönheit, zu der Ausbreitung und Entfaltung dieser Objectivität in einem nicht mehr der Schönheit unmittelbar angehörenden, sondern von Außen entlehnten und in sie erst zu verarbeitenden Elemente. Darum hat auch die systematische Wissenschaft zuerst unter den Künsten die Musik abzuhandeln, und nicht, wie es vielleicht aus historischen Gründen so scheinen könnte, zuletzt und nach den übrigen.

Daß nämlich diese Kunst geschichtlich später, als die übrigen Künste, zu wahrhaft künstlerischer Selbständigkeit und Vollendung in sich gelangt ist, kann nach dem ganzen Zusammenhange unsers wissenschaftlichen Gedankenganges, weit entfernt, diese Stellung der Musik an der Spitze der übrigen Künste zweifelhaft zu machen, nur dazu dienen, ihre Wahrheit und Nothwendigkeit zu bekräftigen, und das daraus sich ergebende Verhältniß der Musik zu jenen Künsten zu erläutern. Als reiner Ausdruck der absoluten, selbstbewußten und nur sich selbst angehörenden Schönheit setzt die Musik unmittelbarer, als irgend eine andere Kunst, den modernen Idealbegriff voraus; während bei jenen das Eingehen der Schönheit in ein Element der endlichen, concreten Wirklichkeit, wie schon früher erinnert, sich geschichtlich auch als ein Vorausnehmen des künstlerischen Selbstbewußtseins innerhalb der historischen Entwicklung jener Idealgestalten zeigen kann, welche die Schönheit noch in die Elemente des endlichen oder unmittelbaren Geisteslebens versenkt enthielten. Darum ist die Musik jener frühern Kunstperioden nur ein leiser, die Ausübung anderer Künste, namentlich der Poesie, begleitender Anklang der später erst zu erreichenden Reinheit und Abstraction des absoluten Kunstideales; als eigentliche, selbständige und durchgebildete Kunst aber tritt die Musik nicht eher, als mit der eintretenden Periode der modernen Idealbildung hervor; und dieses Hervortreten, (— welches man auch wohl als das letzte Ergebniß einer vermeintlich stufenweise erfolgten, allmählichen Verflüchtigung der Kunstschönheit von der derb sinnlichen Gestaltung an bis zu der feinsten, als zeitliches und geistiges Dasein sich äußernden Gestaltlosigkeit zu betrachten beliebt hat) ist in Wahrheit die Ankündigung des Gewinnes jenes universellen, selbstbewußten

Kunstbegriffs, der hier in seiner reinsten Abstraction und Allgemeinheit auftritt und eben dadurch die Fähigkeit erwirbt, nun frei und allseitig, und ohne fernerhin noch an geschichtliche Beschränkungen des Idealbegriffs gebunden zu sein, in der Totalität seiner Gestalten und Formbildungen sich zu entfalten.

Aus unserer Begriffbestimmung der Musik und aus der Beschaffenheit ihres Stoffes oder Elementes ergiebt sich übrigens auch der Grund jener, durch allgemeine Erfahrung bewährten Thatsache, daß die Anlage zu dieser Kunst, wo sie vorhanden ist, mehr als irgend eine andere, in der Gestalt des Instinctes auftritt, d. h. daß sie als unmittelbar gegeben und unabhängig von intellectuellen und moralischen Beziehungen auf die Gesammtheit der endlichen Welt erscheint. Nicht bloß die mechanische Geschicklichkeit in der Handhabung der Töne ist etwas von der übrigen Thätigkeit des Geistes völlig Getrenntes und Unabhängiges; sondern der Geist des Ideales, der sich in die Töne hineinbildet, ist die unmittelbare, gediegene Einheit der ästhetischen Idee, die, da sie noch nicht aufgelöst in ihre Elemente ist, auch keiner Sammlung und ausdrücklichen, bewußten Verarbeitung dieser Elemente in anderweiter intellectueller Thätigkeit bedarf. Wenn gleich daher auch zu allen übrigen Künsten das Talent, und noch mehr der Genius geboren werden muß, und auf keine Weise erworben werden kann: so ist dieß doch bei der Musik noch auffallender, als bei jenen; weil hier auch selbst diejenige Bildung wegfällt, die dort erfoderlich ist, um den von der Kunst zu verarbeitenden intellectuellen Stoff zu sammeln, und die Herrschaft des Verstandes, die jene Verarbeitung vorbereitet, über ihn zu gewinnen. Eben diese Herrschaft über den Stoff nun ist, weil dieser, wie gezeigt, dem Begriffe nach hier ein ganz abstracter ist, in der Musik recht eigentlich das Angeborene, und wir sehen große musikalische Talente schon in der frühsten Jugend, längst bevor sie zu derjenigen Reife des Geistes gelangt sind, welche die eigentliche Schöpferthätigkeit des Genius ihnen möglich macht, jene Herrschaft mit der unbeschränktesten Virtuosität auszuüben. — Auf dieselbe Weise erklärt sich auch das an vielen großen Meistern dieser Kunst wahrgenommene Phänomen, daß der Stoff hier gleichsam zu einem unmittelbar Innerlichen und

mit der Subjectivität des Künstlers Identischen wird, und die umfassendsten Werke ohne alle Unterstützung äußerlicher Hülf- und Anknüpfmittel durch innerlich bleibende Thätigkeit des Geistes nicht etwa nur entworfen, sondern vollständig bis in die kleinsten Einzelheiten ausgearbeitet werden können.

§ 44.

Das Schöne, oder der schöne Gegenstand ist demnach in der Kunst der Musik unmittelbar ein Verhältniß zeitlich auf einander folgender Töne: eine Melodie. Welche aber unter diesem Verhältnissen schöne sind, kann wissenschaftlich nur auf negative Art bestimmt werden, da die positive Bestimmung eben die freie Wahl des Geistes der Idealschönheit selbst ist. Diese negativen Bestimmungen nun sind enthalten theils in dem Gesetze des Rhythmus, theils in dem der Harmonie. Das erste dieser Gesetze stellt die Nothwendigkeit einer ebenmäßig wechselnden Dauer der angeklungenen Töne und der zwischen ihnen gelassenen leeren Zwischenräume fest. Das letztere aber enthält die Bestimmungen über Consonanz und Dissonanz, d. h. über das rationale und das irrationale Verhältniß der Töne und ihrer Intervallen, unter jeden gegebenen, bestimmten Tönen. Es ist nämlich eine wesentliche Foderung des Begriffs der Tonkunst, daß durch die irrationalen Tonverhältnisse, ohne welche keine Schönheit der Melodie möglich wäre, das einfache, quantitative und rational zu nennende Verhältniß, in welchem jeder Ton und jedes Intervall je zweier Töne zu andern Tönen und zu den Intervallen steht, die jeder Ton mit bestimmten andern Tönen bildet, unabläßig hindurchscheine, weil nur so die Tonwelt als eine Totalität quantitativer Verhältnisse zur Anschau kommt. Diese Foderung aber wird erfüllt theils durch das Zugleichanklingen rational zu einander

sich verhaltender Töne und Intervalle, d. h. consonirender Intervalle und Accorde; theils durch eine in den empirisch-mathematischen Vorschriften des Generalbasses oder des Contrapunctes näher bestimmte Art und Weise des Fortschreitens von zugleich angeklungenen dissonirenden Intervallen und Accorden zu consonirenden. Durch die Kenntniß und Betrachtung dieser Vorschriften wird eine Verschlingung und Ineinanderfügung einer Mehrheit von Melodien zu der Gleichzeitigkeit eines in sich einigen Tonwerkes möglich gemacht, in welcher diese Kunst erst die höhern Stufen ihrer Kraft, Vollendung und Selbständigkeit erreicht.

Bekanntlich beruht der eigentlich musikalische Unterschied der Töne, der Unterschied von Tief und Hoch, auf der mindern oder mehren Schnelligkeit der in dem Tone vorhandenen gleichmäßigen Bewegungen, oder, was gleichviel ist, der größern oder geringern Menge dieser Bewegungen innerhalb eines bestimmten Zeitraums, und er ist also ein in qualitativer Gestalt erscheinender quantitativer Unterschied. Die übrigen Unterschiede, die der Ton nicht als Ton, sondern als Klang hat, seine Stärke, Länge u. s. w. sind äußerliche und gleichgültige, und kommen in der Musik nur nebenbei, besonders in Bezug auf den Rhythmus in Betracht. — Was also in einem Zusammenklingen und in einer Folge von Tönen, einem Tonwerk oder Tonstück, äußerlich angeschaut wird, ist das quantitative Verhältniß dieser Töne; und die Kunst realisirt somit auf die einfachste und unmittelbarste Weise den abgezogenen Begriff des schönen Gegenstandes, zufolge dessen derselbe ein Maaßverhältniß, oder quantitative Bestimmung in dem Qualitativen der Erscheinung ist (§. 18). Als eine nothwendige weitere Bestimmung ergiebt sich sogleich, (vergl. §. 19) — daß diese Verhältnisse, als schöne, nicht rationale, sondern irrationale sein müssen. Mit diesem Ausdrucke nämlich bezeichnen wir hier, wie schon früher, die Unmöglichkeit, das wahrhaft Schöne in den quantitativen Verhältnissen der Tonkunst auf eine einfache mathematische Formel zu-

rückzuführen, durch welche die lebendige und organische Einheit des Schönen zu einer Einheit des mathematischen Verhältnisses würde. — Es könnte scheinen, daß hiemit die wissenschaftliche Bezeichnung der musikalischen Schönheit ein Letztes erreicht habe; indem das Aufsuchen jener irrationalen Verhältnisse, die eben darum, weil sie als irrationale auftreten müssen, auch kein mathematisches und empirisches Gesetz ihrer Auswahl haben können, unstreitig dem Genius der Kunst und dessen freien Wirken zu überlassen ist. Allein schon der auffallende Widerspruch, daß einerseits der Ton als Ton, d. h. eben als Quantitatives, von der Kunst zu ihrem Elemente gefodert wird; andererseits nicht diejenige Seite des Quantitativen, welche in die Erkenntniß des Verstandes eingeht oder als Quantitatives von diesem vernommen wird, die rationale, sondern die entgegengesetzte irrationale, welche dem unterscheidenden Verstande zu entfliehen scheint und in die Unendlichkeit des gestaltlosen Stoffes sich verbirgt, ausdrücklich hervorgehoben oder gesetzt wird — fodert zu einer nähern Betrachtung jener Verhältnisse auf, und läßt erwarten, daß dieser schroffe Gegensatz durch verschiedene Mittelglieder bedingt und gemildert sein wird.

Es ist eben der angedeutete Umstand, daß in der Musik die irrationale Schönheit der zeitlichen Erscheinung nur auf der Grundlage des Bewußtseins, oder vielmehr der halbbewußten, instinctartigen Anschau der rationalen Verhältnisse dieser Erscheinung hervorgeht; welcher noch vor der eigentlichen, musikalischen Schönheit als deren Basis und unerläßliche Bedingung ein Gebäude der musikalischen Regel- oder Gesetzmäßigkeit fodert, von der es eine eigenthümliche, empirische und mathematische Wissenschaft geben muß. Es sei uns erlaubt, diese Regel, zum Behuf einer bestimmten Auffassung ihres Gegensatzes zu der eigentlichen Schönheit, das Rationale dieser, in mathematischen Verhältnissen bestehenden Kunst zu nennen; mit welchem Ausdrucke wir nichts anderes bezeichnen wollen, als die Möglichkeit und die Nothwendigkeit, die quantitativen Verhältnisse, in welchen die Regeln bestehen, auf einfache mathematische Formeln oder Verhältnißeinheiten zurückzuführen; wenn auch diese Verhältnißeinheiten — eben wegen ihrer Einfachheit, da sie meist aus den ersten

Primzahlen bestehen, solche sein müssen, welche nach dem Sprachgebrauche der Arithmetik irrationale zu nennen wären. — Was nun jener Regel gemäß ist, ist musikalisch richtig, ohne deshalb schön zu sein; die Schönheit besteht in einer solchen Negativität dieser Gesetzmäßigkeit, welche, ohne dieselbe zu vernichten oder entbehrlich zu machen, doch über dieselbe hinausgeht, und eben durch dieses Hinausgehen die nothwendigen Schranken, welche jener durch ihre Geistlosigkeit gesetzt sind, zum Bewußtsein bringt. Für die wissenschaftliche Betrachtung indeß besteht eben das Positive, d. h. das Eigenthümliche und Unterscheidende der Musik als besonderer Kunstform, in jenen Gesetzen, da diese die äußere, endliche Umgrenzung bezeichnen innerhalb deren die irrationale, unendliche Schönheit dieser Kunst in einer, wie alles Schöne, durch keine wissenschaftliche Bezeichnung zu erschöpfenden Gestalt hervorgeht. — Es ist aber dieses Gesetz das doppelte des Rhythmus und der Harmonie, welche beide unter sich, nicht als Formen einer Unterschieds der Schönheit, sondern als unterschiedene Grundlagen und Bedingungen einer und derselben Schönheit, sich auf ähnliche Weise einander gegenseitig theils fodernd und ergänzend, theils beschränkend und modificirend gegenüberstehen, wie sie beide gemeinschaftlich der Melodie als dem eigentlich Schönen in der Tonkunst, welche aber durch sie bedingt wird, gegenüberstehen.

Was zuvörderst den Rhythmus betrifft, so kann dieser zunächst für das äußerlich Verbindende gelten der Töne, die zeitlich auf einander folgend, in die Einheit eines musikalischen Kunstwerkes zusammenzugehen bestimmt sind. Er bestimmt die Dauer eines jeden Tones theils für sich, theils im Verhältniß zu den ihn umgebenden Tönen; fodert die Stetigkeit nicht zwar des Uebergangs aus der Höhe in die Tiefe und umgekehrt — denn diese, wenn sie überall statt finden sollte, würde den Begriff der Musik zerstören — wohl aber der Aufeinanderfolge der einzelnen Töne; und erweckt durch den Wechsel von Länge und Kürze der Dauer die unmittelbare Vorstellung des Quantitativen, damit diese als Grundlage für die Auffassung der Töne dienen könne — deren qualitative Beschaffenheit gleichfalls als etwas Quantitatives oder gegen seinen materiellen Inhalt Gleichgültiges

empfunden werden soll, obgleich sie nicht unmittelbar in dieser Bestimmung zur Erscheinung kommt. Für sich allein macht der Rhythmus noch keine Schönheit aus; er ist gleichsam nur der Stab, an den sich die Schönheit der Tonfolge stützt, theils um nicht in eine atomistische Vielheit auseinanderzufallen, theils um ihren einzelnen Gliedern auf abstracte Weise die Geltung zu bezeichnen, die ihnen in dem Ganzen zukommt. Weil aber der Rhythmus durchaus nur für die Musik, und, wie sich späterhin ergeben wird, für die Poesie von Bedeutung ist, und außer dieser beiden Künsten sein Begriff ein nichtiger wäre: so ist seine Erfindung, obgleich nicht eigentliche Kunstthätigkeit, doch an das künstlerische Schaffen innerhalb jener beiden Künste gebunden, und seine vielfachen, ja unendlichen Modificationen gehören den besondern musikalischen Kunstwerken an, entweder als allgemeine Typen für eine Mehrheit solcher, oder gar als das eigenthümliche abstracte Gesetz eines jeden einzelnen, welches nur mit diesem zugleich gefunden werden kann. Darum leidet allerdings auch jener Ausdruck der Rationalität nur eine uneigentliche Anwendung auf den Rhythmus; vielmehr theilt derselbe nothwendig die unbestimmte Unendlichkeit der Kunst, und nur insofern, als in ihm doch das einfache Verstandesgesetz der Gleichheit und Ungleichheit das Vorherrschende ist, läßt sich dieser Ausdruck rechtfertigen. — Diese Stellung des Rhythmus zur Melodie als bloßer Träger oder abstracte Vorzeichnung der letzteren hat übrigens einen Unterschied zweier weit von einander abstehenden Gattungen des musikalischen Rhythmus zur Folge, deren Wahl wiederum nach dem Verhältniß des Rhythmus zu dem andern rationalen Grundprincipe der Musik, zu der Harmonie, sich entscheidet. Ist von der Musik (— wie der unmittelbare und abgezogene, noch nicht weiter gebildete und in sich vertiefte Begriff dieser Kunst, und mit ihr gewissermaßen aller Kunst zunächst dieß allein mit sich bringt) noch nichts vorhanden, als der einfache Begriff der Melodie, und die Harmonie nur als natürliche, und noch nicht zu einem Momente der freien, künstlerischen Schöpfung selbst verarbeitete Begrenzung derselben: so bleibt der Rhythmus, wie in der Musik der Alten dieß unstreitig der Fall war, der selbständig zu entwerfende

und aufzubewahrende, durch genaues, gegenseitiges Entsprechen und Gleichmäßigkeit seiner größern oder kleinern Gliederungen sich gleichsam selbst bejahende; durch vollkommne, von keinen andern Pausen, als solchen, die den Ablauf dieser seiner Perioden bezeichnen, unterbrochene Stetigkeit in der Aufeinanderfolge der Töne, und durch strenge, keinen weitern Modificationen Raum lassende Beschränkung auf den einfachen Gegensatz von Länge und von Kürze derselben, für sich allein vollständig wahrnehmbare und leicht verständliche Schattenriß der Melodie, dessen gleichsam plastische Gestalt dann zur gemeinschaftlichen, äußern Grundlage der Musik und der Poesie — ungefähr wie die Zeichnung zum gemeinschaftlichen Umriß für die Gestalten der Sculptur und der Malerei, dienen kann. — Durch die tiefere Ausbildung der Harmonie hingegen wird an die Stelle der regelmäßigen Wiederkehr der nämlichen einzelnen Maaße der Tact gesetzt, d. h. das stets unverändert wiederkehrende Zeitmaaß einer Anzahl von langen und kurzen Tönen, deren Wechsel willkührlich bleibt, die aber zu einer leicht übersehbaren Gliederung vereinigt durch eine den Längen gleichgeltende Wiederholung der Kürzen, und umgekehrt durch Zusammenziehung der Kürzen in die Längen — genau stets das nämliche Zeitmaaß in jenen Gliederungen ausfüllen. Zwischen Längen und Kürzen treten hier vielfältigere Abstufungen ein, da das Zusammenklingen einer Mehrheit von Tonfolgen dieselben in jeder einzelnen derselben empfindbarer macht; auch sind untermischt mit den Tönen Pausen von gleich vielfachen Zeitmaaßen, wie die Töne selbst, gestattet. — Indem solchergestalt der Rhythmus, der in jener seiner ursprünglichen Gestalt das in sich selbst vielfache und wechselnde Gesetz des Wechsels der Zeitmaaße als solcher gewesen war, einerseits zur Abstraction der Gleichheit jener Zeitmaaße vereinfacht, andererseits zur Unendlichkeit und Unbestimmbarkeit des wirklichen Wechsels freigelassen wird — wird er ausdrücklich als das gesetzt, was er an sich ist, als untergeordnetes, nur dienendes Moment, welches jedem Wechsel der Melodie sich anschmiegt, und nur deren Einheit im Ganzen unter der Form des Gleichmaaßes äußerlich festhält. Erst so eigentlich wird der Rhythmus in den Begriff der Musik selbst aufgenommen; da er zuvor vielmehr das gemeinsame,

abstracte Element des rationalen Maaßes, welches aller Kunst vorangeht und diese äußerlich gleichsam umschließt oder umgrenzt, ausgemacht hatte *).

Dem Rhythmus als dem äußern Maaß der Melodie steht als inneres Maaß die Harmonie gegenüber, in welcher die Zeit aufgehoben, und deshalb als Erscheinungsweise des harmonisch Gesetzmäßigen die Gleichzeitigkeit gesetzt ist; zeitliche Aufeinanderfolge aber nur als Form für die Wiederherstellung des verletzten Gesetzes. — Es reicht nämlich nicht hin, daß die Töne äußerlich, durch die Zeit, die sie ausfüllen, als etwas Quantitatives oder Meßbares bezeichnet werden; sondern es muß zugleich in ihnen selbst die quantitative Endlichkeit ihrer Maaße als eine physikalische Eigenschaft hervortreten, und der Unendlichkeit als dem Elemente des Geistes gleichsam zur Folie dienen. Dieß nun geschieht in demjenigen, was man Consonanz der Töne nennt, welche nichts anderes ist, als das Wahrnehmen der einfacheren (— von uns rationale genannten) Verhältnisse in Gestalt einer physisch angenehmen oder wohlgefälligen Empfindung. Es ist in dieser Wahrnehmung eine ausdrückliche Negativität der einzelnen Töne als solcher gesetzt; denn nicht sie selbst, sondern ihre Verhältnisse werden nun als einfaches Element, als Zahl des Abstandes der Töne von einander (Intervall) vernommen; so daß also nicht nur die unmittelbaren Verhältnisse der Töne unter einander, sondern eben so sehr auch die Verhältnisse jener Intervallen es sind, deren Rationalität, d. h. hier, ihr unmittelbares Bestehen aus den ersten Primzahlen oder

*) Bei der Aufstellung dieser Sätze ist die Apel'sche Theorie des Rhythmus, welche die Tactlosigkeit der antiken Rhythmen läugnet, und das, was die Alten Metrum nannten, für den Tact erklärt, keineswegs unbeachtet oder unerwogen geblieben. — Zu einer Widerlegung derselben ist hier nicht Raum: aber die Gewaltsamkeit ihres Verfahrens gegen die poetischen Rhythmen der Alten, die uns noch vorliegen, liegt am Tage; und das Räsonnement, durch welches eine tactlose Musik a priori für unmöglich erklärt wird, scheint uns nichts als eine in kunstreiche Sophismen eingehüllte Verwechslung von dem Begriffe des Zeitmaaßes überhaupt mit dem eines gleichförmig ausgedrückten Zeitmaaßes.

ihre Ausmeßbarkeit durch diese Zahlen, jenen Wohlklang hervorbringt, den wir als die abstracte oder unmittelbare Begriffbestimmung der Harmonie bezeichnen. Wie daher aus je zwei Tönen ein Intervall, so wird aus je dreien ein Accord gebildet, der dann ein consonirender ist, wenn alle ihre Intervallen consonirende sind, und je zwei derselben, oder — was dem Gesetze der Permutation zufolge gleichviel ist — alle drei Intervallen solche Verhältnisse unter einander bilden, welche auch in Bezug auf die einzelnen Intervallen für consonirende gelten.

Dieser unmittelbare Begriff der Harmonie, welcher an die Stelle des einzelnen Tones — der außerhalb ihrer nicht als Ton, sondern nur als Klang gehört werden würde — entweder durchgängig, oder wechselnd die Consonanz mehrer Töne setzt als den in der melodischen Aufeinanderfolge gleichsam zu verarbeitenden Stoff, entspricht nun jener alten einfachern Form des Rhythmus und ist, gleich diesem, aller Musik wesentlich: so daß es wohl kaum zu rechtfertigen sein möchte, wenn man z. B. die Musik der Alten, der ungeachtet ihrer relativen Unvollkommenheit und ihrer Unselbständigkeit, künstlerische Würde doch gewiß nicht abgesprochen werden kann, als gänzlich dieser Harmonie entbehrend denken will. *) Auseinandergezogen zwar kommt diese Harmo-

*) Da hier der Raum nicht zu einem so großen Detail ist, als erfodert würde, um die gelehrten Verhandlungen neuerer Zeiten über die Kenntniß oder Nichtkenntniß der Harmonie bei den Alten gründlich zu würdigen: so genüge es auf einige, wie es uns scheint, entscheidende Aeußerungen zu verweisen, welche sich in der neunzehnten Section der Probleme des Aristoteles vorfinden. Dort nämlich werden ὁμοφωνία, συμφωνία und ἀντιφωνία einander gegenübergestellt, und ausdrücklich bemerkt, daß die συμφωνία (das Zugleichanklingen verschiedener Töne in dem mehrstimmigen Gesang) der ὁμοφωνία (der Einstimmigkeit) vorzuziehen; unter den verschiedenen Acten der συμφωνία aber wiederum die ἀντιφωνία die schönste sei, welche letztere als συμφωνία διὰ πασῶν, d. h. als das Singen in Octaven bezeichnet wird. — Hieraus erhellt auf das deutlichste, daß die Chöre der Alten keineswegs, wie Manche gemeint haben, unisono gesungen wurden, sondern daß außer der Octaven auch noch andere Consonanzen gebräuchlich waren. Die einem neuern Musiker allerdings auffallende Erscheinung aber, daß der Gesang in Octaven (— der indeß auch schon hinreicht, um das, was wir einfache oder

nie auch in der einfachsten und fast bloß aus Einzeltönen bestehenden Melodie, eben so wie zufolge des Generalbasses in der reichsten und zusammengesetztesten vor, nämlich in der Gestalt der Foderung, daß auch in der irrationalen, regellosen Aufeinanderfolge der Töne stets gewisse einfachere Grundaccorde, die zugleich angeschlagen, consoniren würden, hiedurchgehört werden. Allein auch ein ausdrückliches Setzen der Consonanzen in der Form der Gleichzeitigkeit ist gefodert; und hierin liegt der Grund, weshalb weder ein einstimmiger oder zweistimmiger Gesang ohne Instrumentbegleitung, noch auch das Spiel eines einzelnen Instrumentes solcher Art, auf welchem keine vollen Accorde gleichzeitig angegeben werden können, für sich allein eine wahrhaft künstlerische Wirkung hervorzubringen vermag, sondern, wenn dennoch eine solche dadurch hervorgebracht wird, dieß, auf ähnliche Weise, wie bei der Zeichnung im Gegensatze der vollständigen Malerei und Bildnerei, dem Anklingen oder in-Erinnerung-Bringen des Größeren und Vollstimmigen beizumessen ist. — Dieser Begriff der Harmonie ist es, welcher schon bei den Alten die Foderung einer mathematischen Bestimmung oder Ausmessung der Tonleiter (— die bei Jenen sogar eine noch genauere und sorgfältigere war, als selbst in der neuern Musik) zum Bewußtsein brachte, und sie theils unter den einzelnen Intervallen die consonirenden und die dissonirenden unterscheiden, theils die Zahl der Töne überhaupt innerhalb gewisser, nach Gesetzen der Harmonie bestimmter Gattungen der Tonfolgen, beschränken ließ, um nicht über die Wahrnehmbarkeit jener, theils zusammen angeschlagenen, theils zeitlich auseinandergezogenen rationalen Tonverhältnisse hinauszugehen. Auf dem ausdrücklichen Gegensatze des endlich bestimmten, rationalen Gesetzes der Harmonie zu der unendlichen und unbegrenzten, in dem Reiche der irrationalen Verhältnisse sich ergehenden Freiheit der Melo-

---

unmittelbare Harmonie nennen, zu begründen, d. h. um das Quantitative der Töne zur Anschau zu bringen —) für den schönsten erklärt wird, ist eine nothwendige Folge der Unkenntniß des Generalbasses, ohne welchen ein wahrhaft schönes Fortschreiten der Accorde allerdings unmöglich ist.

die — welche Freiheit durch jenes Gesetz äußerlich umschlossen, d. h. als das, was sie ist, als eine innerliche dargestellt wird — beruhte schon Jenen das Geheimniß der Tonkunst, dessen mathematischen Ausdruck sie deshalb als symbolisch bedeutsam für das Geheimniß des Universums nahmen. — In der neuern, höhern Durchbildung der Musik hat jedoch dieser Gegensatz, durch lebendige, gegenseitige Durchdringung seiner Glieder, noch eine andere, tiefere und umfassendere Bedeutung gewonnen.

Gleichwie nämlich der Rhythmus der selbständigen und in sich vollständig begründeten Musik nicht eigentliche, vollständige Symmetrie, sondern nur ein durch Vertheilung des Ungleichmäßigen hergestelltes Gleichmaaß fodert: auf entsprechende Weise besteht die Harmonie dieser Musik nicht in der einfachen, reinen Consonanz, sondern in der Herstellung der Consonanz aus der Dissonanz; also in einer Negation der Negation, deren Sinn dieser ist, daß die rationale Basis der Musik, statt als etwas schlechthin Gegebenes bloß vorausgesetzt zu werden, durch die irrationale Thätigkeit des künstlerischen Geistes, also mit der Melodie zugleich und innerhalb derselben, erst gesetzt oder schöpferisch hervorgerufen werde. Dissonirende Accorde zugleich anzuschlagen, ist in dieser Musik erlaubt, vorausgesetzt, daß die Dissonanz in dem Verfolge aufgelöst werde, d. h. daß eine durch mathematisch-empirische Regeln, deren Kenntniß eine eigenthümliche Wissenschaft ausmacht, bestimmte Annäherung jener Dissonanzen an Consonanzen oder Uebergang in consonirende Accorde gefunden werde. Daß diese, im engern Sinne sogenannte Kunst der Harmonie die natürliche Harmonie zerstört, um sie innerhalb der Sphäre des Geistes wiederaufzubauen: dieses ihr, allerdings nicht bloß bereicherndes und erweiterndes, sondern eben dabei zugleich verneinendes Verhalten gegen den physikalischen Wohlklang und die auf diesen zunächst gebaute einfach melodische Schönheit, hat sie in den Augen derer, welchen, wie in dem Leben und der Geschichte, so auch in der Schönheit und Kunst der einfache, unmittelbare Begriff, der sogenannte Naturzustand, für das beste und löblichste galt, als ver-

werfliche Künstelei erscheinen lassen *); ja man stellte, den geistigen Begriff der Melodie mit dem physikalischen, obwohl durch jenen gefoderten Begriff des einfach harmonischen Wohlklangs verwechselnd, sogar diesen letzten dem Begriffe derjenigen Harmonie, von der hier die Rede ist, als das Wahre und Rechte der reinen Kunst gegenüber. **). — Unstreitig nun ist dieß zuzugeben, daß auch in der auf die Regeln des Generalbasses oder des Contrapunctes gebauten Musik stets die Melodie die eigentliche Schönheit ausmacht, — der selbst aber einerseits ein unendlich weiteres und reicheres Feld geöffnet ist, wenn sie die Dissonanzen nicht zu scheuen braucht, und die andererseits in der stets sich wiederholenden Arbeit von deren Auflösung einen harmonisch geordneten Mittelpunct findet für ihre um diesen herum frei sich ergehende Schöpferthätigkeit, — die Stelle welches Mittelpunctes ehemals künstliche Beschränkungen der Tonfolge und des melodischen Periodenbaus vertreten mußten ***). Man sieht also, daß die Frage über die Zulässigkeit und die Bedeutung der höhern harmonischen Kunst in der That dieselbe ist, wie die über den Werth und die Würde aller Bildung; denn alle lebendige, geistige Bildung schließt auf gleiche Weise, wie diese Harmonie, eine Negativität gegen die unmittelbare Natur dessen, was ge-

---

*) So Rousseau im Dictionaire de musique; der überdieß noch diese Harmonie mit der natürlichen der unmittelbaren Consonanz der Intervalle und der Accorde verwechselt.

**) Die Unkenntniß der wahren, speculativ zu erfassenden Bedeutung des sich selbst negirenden und aus dieser Negation wiederherstellenden Begriffs der Harmonie hat unter andern das belustigende Schauspiel gegeben, daß ein und derselbe Schriftsteller erst die Melodie für das Natürliche, die Harmonie aber für etwas bloß Conventionelles, dann umgekehrt, die Harmonie für das Natürliche, die Melodie für das Conventionelle erklärte, s. Forkels Geschichte der Musik Thl. 1. S. 25. — Das erstemal hieß „Conventionell" das nur durch tiefere Bildung und Wissenschaft Aufzufindende; das zweitemal das Geistige überhaupt im Gegensatze des Physischen.

***) Auf keine Weise konnten indeß diese Beschränkungen in der Musik der Alten so weit gehen, daß ihre Melodien, wie Einige gemeint haben, nur aus consonirenden Tönen bestanden hätten. Dieß wäre eine absolut geistlose und nur physisch angenehme Tonverbindung gewesen.

bildet werden soll, in sich. Eben so auch sieht man, daß der Gegensatz von Harmonie und Melodie, wie man von beiden oft als von zwei verschiedenen Gattungen der musikalischen Schönheit sprechen hört, ein falscher ist, indem allenthalben, in der Kunst des Contrapunctes eben sowohl, wie in der antiken oder der einfachen Naturmusik, die Harmonie nur Mittel, die Melodie aber Zweck; jene die Grundlage, diese aber das Gebäude der musikalischen Schönheit selbst ist. Nur daß auf kunstreiche und lebendige Weise in der tieferen, modernen Musik der Zweck sich hinter das Mittel versteckt; — die Herstellung des Einklangs aus seiner Zerstörung als das von der melodischen Tonfolge angestrebte Endziel erscheint, während in der That doch jene Tonfolge an sich schon Selbstzweck ist. Solchergestalt auch tritt in Kunstwerken dieser Art eine Mehrheit von Melodien in einander verwebt und verschlungen auf, welche alle nur dahin zu streben scheinen, sich unter einander zu einem Ganzen oder einer Totaleinheit zu verbinden: während das geistige Band, die Seele dieser Einheit, doch schon in ihnen lebt und mit ihnen zugleich geboren ist; dasjenige aber, was gesucht und erst am Schlusse gefunden wird, vielmehr nur für die Basis, für das körperliche oder physische Band, also für die Bedingung, durch deren Eintritt erst jenes Geistige bekräftigt und gerechtfertigt wird, das Suchen dieser Bedingung aber für das nothwendige Mittel der Verkörperung der melodischen Geister und ihrer gemeinschaftlichen geistigen Einheit zu gelten hat. — Allerdings ist mit dieser tieferen Ausbildung des musikalischen Elementes auch die Möglichkeit einer bloß gelehrt-richtigen, aber geistlosen und mithin der eigentlichen Schönheit entbehrenden Musik gegeben; und keineswegs sind die größten Harmoniker oder Contrapunctisten, d. h. die in der kunstreichsten Auflösung der schwierigsten und verwickeltsten Dissonanzen Geübtesten — jederzeit zugleich die genialsten Erfinder; wiewohl die letztern in einer musikalisch gebildeten Zeit stets zugleich die Eigenschaft der ersteren besitzen werden*). Die Wissenschaft der Harmonie

*) Den Unterschied einer geistreichen Musik, der die Harmonie nur Mittel zu höhern Zwecken ist, von einer bloß gelehrten, welche die Lö-

nimmt solchergestalt in der Kunst der Musik die entsprechende Stelle ein, wie in andern Künsten die Nachahmung oder Darstellung der Naturgegenstände: ohne die Seele der Kunst selbst zu sein, ist sie doch ihr Körper, d. h. das bestimmte, verstandesmäßig erkennbare endliche Dasein, an welchem der Ausdruck der Seele als freie, irrationale Modification erscheint. Das Setzen oder Schaffen dieses musikalischen Körpers aus der geistigen Melodie, welche unmittelbar die Verneinung von jenem enthält, heraus, kann man als symbolisch nehmen für die Schöpfung der Körperwelt, welche Basis der Geisterwelt ist, durch die Macht eben dieser letztern Welt, für deren Leben sie als Basis dienen soll; wie umgekehrt das Hervorgehen der Seele, d. h. der Melodie, aus der einfachen Voraussetzung des harmonischen Körpers, symbolisch war für das unmittelbare und noch nicht schöpferische Verhältniß des Geistes zu der Natur, welches eben diese zur Basis oder niederen Potenz von jenem macht.

Daß mit dem Gebrauche des Contrapunctes — dessen Erfindung mit vollem Rechte in die Reihe der großen Entdeckungen von welthistorischer Wichtigkeit gezählt werden darf, welche den Beginn der modernen Welt bezeichnen*) — die musikalische Ryth-

---

sung harmonischer Probleme selbst zu ihrem Zwecke hat, sprach Luther geistreich aus, als er von dem Josquinus, einem der größten Componisten des funfzehnten Jahrhunderts, sagte: „dieser Meister mache mit den Tönen, was er wolle, während mit andern die Töne machten, was sie wollen." — Wenn übrigens auch von großen Meistern erzählt wird, daß sie sich bisweilen dergestalt mit der Lösung bloß harmonischer Probleme ergötzten, daß z. B. Mehre zugleich das Verarbeiten eines bestimmten Thema zu einer Fuge unternahmen; wo alsdann die Lösung bei den Verschiedenen ganz gleich ausfiel: so ist dergleichen (— wo es in der That heißen konnte, daß nicht die Meister den Tönen, sondern die Töne den Meistern geboten) theils als bloßes Spiel oder Uebung anzusehen; theils kann auch eine hohe Genialität in der Erfindung eines Thema liegen, von welchem der Meister voraussieht, daß es auch ganz nur der Regel nach, und ohne hinzukommende neue Erfindung harmonisch ausgeführt oder fugirt, von künstlerischer Wirkung sein muß.

*) Wie sehr diese Entdeckung, gleich den meisten ähnlichen mechanischen Entdeckungen von welthistorischer Bedeutung, ein Werk nicht eines

mik eine andere Wendung bekommen hat, ist bereits bemerkt worden. Auf gleiche Weise hängt mit jener Erfindung auf das innigste zusammen die Vervollständigung der Tonarten und Tonleitern; ihre Verknüpfung in ein Gesammtsystem, welches einen steten Uebergang aus der einen in die andere, und somit die Benutzung des gesammten Reichthums der Tonwelt für jedes einzelne Kunstwerk möglich macht; und endlich die Gliederung dieser Tonarten in den großen Gegensatz zweier Tongeschlechter, das Dur- und das Mollgeschlecht. — Je mehr nämlich in der einfach harmonischen Musik eine Beschränkung der Melodie, damit diese nicht in Regellosigkeit ausartete, auf einen bestimmten Cyklus von Tönen gefodert war, die durch die nähere Beziehung auf die Grundaccorde des in jeder Melodie zuerst angeschlagenen Tones gegeben sind, und somit gleichsam aus dem harmonischen Dreiklang (— wie man es häufig ausgedrückt hat) zu erwachsen scheinen: desto nothwendiger war dort zugleich das strenge Festhalten dieser Tonarten in jedem einzelnen

---

oder einiger Individuen, sondern des Zeitalters war, zeigt sich darin, daß sie in der Form einer Wiederherstellung oder neuen Erfindung jener reinen, d. h. unmittelbaren Harmonie geschah, welche aber in der Barbarei der ersten Jahrhunderte des Mittelalters verloren gegangen war (— so daß der aus jenen Zeiten sich herschreibende Canto fermo in der That das ist, was nach der Meinung Vieler die Chöre der Alten gewesen sein sollen, ein unisoner Gesang). Die ersten Theoretiker über den damals so genannten Discantus, d. h. über die Harmonie und den Contrapunct: Guido von Arezzo, Franco von Cölln, Marchettus von Padua, Johann de Muris u. a. verlangten allenthalben so sehr als möglich reine Consonanzen, und zwar zunächst die einfachsten, die Oktave und die Quinte (— in denen noch bis zum siebzehnten Jahrhundert jedes Musikstück geschlossen werden mußte: s. Forkel Thl. II. S. 488.), und nach und nach erst die Quart, die große und die kleine Sexte. Daß Dissonanzen zwischen diesen Consonanzen vorkommen müßten, setzten sie vielmehr als eine unvermeidliche Unvollkommenheit voraus, als daß sie es verlangten; und die Lehren für deren Auflösung, statt für das erkannt zu werden, was sie sind, für die unendlich tiefere und reichere Harmonik, galten nur für die allmälige Annäherung an jene einfache und arme Harmonik. Durch diese Unwillkührlichkeit der großen Erfindungen der neuern Harmonik konnte bei den Historikern der Irrthum veranlaßt werden, als seien wirklich die einfachen Consonanzen das neu Erfundene und die neue Musik von der alten Unterscheidende.

Werke, und der gegenseitige Uebergang derselben in einander kann eben nur durch jene tiefere harmonische Kunst vermittelt werden, welche auch vorhandene Dissonanzen aufhebt. Diese Kunst ist es, welche eben durch den Wechsel und Gegensatz der Tonarten die Melodie gewissermaßen zu potenziren, d. h. durch die Wiederholung und mehrfache Colorirung der melodischen Sätze in unterschiedenen Tonarten und Tongeschlechtern, eine neue und umfassendere Melodie hervorzubringen vermag; wie denn alle größern Tonwerke dieser Gattuug eben darum, so wie auch wegen der gleichzeitigen harmonischen Verflechtung einer Mehrheit von Melodien in einander, nicht Melodien schlechthin, sondern aus Melodien erwachsene oder in Melodien gegliederte Tonorganismen, deren Knochenbau gleichsam das Gerüst der Harmonie ausmacht, zu nennen sind. — Die tiefgebildetste und kunstreichste aller dieser Gliederungen ist die Fuge; in welcher die in einander verschlungenen Melodien zugleich einzeln als für sich bestehende gesetzt, und als Satz, Gegensatz und Vermittelung einander gegenübergestellt und zu einer organischen Einheit, die ihren Schlüssel am Schlusse findet, verwebt sind.

Was nun endlich die geistige Bedeutung dieses Complexes von Kunstmitteln betrifft: so liegt nach allem Vorhergehenden der Schluß nahe, daß mit der Stufenreihe der intensiven und extensiven Größe dieser Mittel eine Stufenreihe des geistigen Gehalts parallel gehen wird, die an jene wesentlich gebunden ist. Völlig unbegründet ist, wie überhaupt, so insbesondere in der Kunst, das Vorurtheil, als müsse mit geringen und einfachen Mitteln das Gleiche, ja das Größere sich erreichen lassen, als mit reichen und zusammengesetzten. Die Natur des Geistes überhaupt, und des Geistes der Schönheit insbesondere, der in der Kunst zugleich das Schaffende, und der Zweck und Inhalt der Schöpfung ist, wird verkannt, wenn man meint, daß das Dasein dieses Geistes ein anderes sei, als dasjenige, was nach dem Umfang und der Macht der von ihm bezwungenen und in seinen einfachen Begriff als Basis oder innerliche Bedingung aufgenommenen körperlichen Kräfte gemessen wird. In der Kunst überhaupt, und in der Musik, die den abgezogenen Begriff aller Kunst darstellt, unverkennbarer noch als in den übrigen

Künsten, ist zwar dieser Körper, den eben dargelegten Foderungen des Kunstbegriffs zufolge, vielmehr das Abstractum eines Körpers, als ein wirklicher und lebendiger Körper: allein hieraus folgt keineswegs, daß nicht innerhalb dieser abstracten Körperlichkeit selbst wiederum ein Unterschied von Abstractem und Concretem gesetzt sein könne; wo dann das Concrete, in fortgesetzt umgekehrtem Verhältniß, vielmehr als Steigerung jener Abstraction gelten, und somit auf äußerliche oder negative Weise eine höhere Gewalt, die der Geist über den Stoff ausübt, kundgeben wird. — Auf die Musik angewandt ist dieß so auszudrücken. Der einfache Ton, obgleich schon in ihm nicht der körperliche Klang, sondern — diese Körperlichkeit auf die Negativität des Quantitativen oder im Verhältniß bestehenden zurückgeführt — der ihn hervorrufende Geist vernommen wird, steht doch der natürlichen Körperlichkeit des Klanges näher, als das Intervall, welches die Verhältnißzahl jener Töne ist; dieses näher als der Accord, der die Verhältnißzahl jener Verhältnißzahlen ist; und alle diese unmittelbaren Verhältnißzahlen wiederum näher als solche Verhältnißzahlen (Consonanzen), die als der ausdrücklich bezogene Gegensatz zu der quantitativen Unendlichkeit, also zu dem Qualitativen der Tonverhältnisse (— den Dissonanzen) gesetzt sind. Hiemit nun ist diese Stufenfolge keineswegs geschlossen, sondern es tritt ein unendlicher Progreß derselben ein, nach Maaßgabe der Menge und der Stärke der Dissonanzen, die durch gesetzmäßig stetige Hinüberführung auf Consonanzen gelöst werden. — Diesem entsprechend wird nun die Macht des Geistes oder der Schönheit der Musik in gleichem Verhältniß mit der Entfernung ihrer Mittel von der unmittelbaren Natürlichkeit sich steigern; sie wird eine um so positivere, je tiefer die Negativität der Mittel wird: denn diese Negativität ist selbst nichts anderes, als das durch die Macht des Geistes ihnen ertheilte Maaß der Schwere und Centralität. Eine Musik, die consonirende Intervalle und Accorde in Melodien verarbeitet, wird daher höher stehen, als eine solche, die blos einfache Töne (— wenn anders diese letztere überhaupt noch Kunst zu nennen ist); bei weitem höher als beide aber eine Musik, die den Gegensatz der Consonanzen und Dissonanzen nicht sowohl unmittelbar zu einer Me-

lobie, als zu einer Harmonie von Melodien gestaltet; und innerhalb dieser höchsten Gattung der Tonkunst wird wiederum der Umfang und die Schwierigkeit der zu lösenden Aufgaben ein äußerliches Maaß abgeben für die Tiefe und die Gewalt des Geistes, der ihre Lösung zum Anlaß oder äußerlichen Mittel seiner Selbstoffenbarung nimmt. Nicht als wäre von dem Gelingen jenes Unternehmens diese Offenbarung, d. h. die Schönheit die nothwendige Folge; sondern diese Schönheit kann nur keine höhere sein, als verhältnißmäßig der Aufwand der Mittel ist, die zu ihrer Schöpfung verwandt werden. — Wir müssen es in Folge dieser Betrachtungen vorläufig als eine einfache historische Thatsache aussprechen (— von deren speculativer Bedeutung, namentlich im Zusammenhange mit dem Idealbegriffe, gleich weiter bei dem Begriffe der Instrumentalmusik die Rede sein wird): daß die Tiefe und Gewalt der musikalischen Schönheit gleichmäßig mit der Erweiterung und Vervollkommnung der Mittel der Darstellung gestiegen ist; und daß namentlich die Musik der alten und der mittlern Zeit, bis zur Erfindung des Contrapunctes, unendlich tief unter der neueren stand, und kaum in dem Sinne, wie die meisten der übrigen Künste bereits zu jenen Zeiten, für eine eigenthümliche und selbständige Kunst gelten konnte. Sie war mehr allgemeines, abstractes Element aller Kunst, als eine besondere Kunst, und ihr Verdienst bestand vornehmlich nur in der engen und reinen Anschließung an den Geist und Sinn der übrigen Künste; daher die Erfindung der Melodien dort ungefähr auf gleiche Weise, wie die Erfindung der Rhythmen, häufig durch den Schöpfer des poetischen Kunstwerkes selbst zu geschehen pflegte. Wir dürfen wohl nicht zweifeln, daß die durch diese Vereinigung der Künste erzeugte Schönheit allerdings eine hohe und eigenthümliche war; ihr Verlust in neuerer Zeit ist unstreitig ein sehr realer, obwohl unvermeidlicher; und wir blicken auf die durch jenes abstracte Element der Töne zur unmittelbaren Einheit verbundenen Kunstwelt wie auf ein verlorenes Paradies zurück, dessen ungetrübte Reinheit und Ganzheit wir durch keine Vollendung des Einzelnen ersetzt finden können. Allein diese Vollendung des Einzelnen ist nichts desto weniger ein Höheres und die eigentliche Bestimmung der Kunst; als welche wesentlich

erst in einem höheren, ihr selbst jenseitigen Zusammenhange die Einheit wiederfinden soll, die in der ersten Sphäre ihrer geschichtlichen Entwicklung ihr in derjenigen Kunst, welche die Unmittelbarkeit oder Abstraction ihres Gesammtbegriffs enthält, gegeben war. — Daß dieß alles sich so verhält, kann man auch dadurch bestätigt finden, daß ungeachtet der unermeßlich großen Wirkungen, welche die Alten ihrer Tonkunst zuschreiben, dieselbe dennoch unzureichend war, irgend einem derer, die in ihr erfanden odrr schufen, für sich allein die Unsterblichkeit seines Namens zu sichern. Wie denn auch dieß nicht zu bezweifeln sein möchte, daß, wenn jene Wirkung eine dem musikalischen Kunstwerke selbständig angehörende, und nicht durch die unmittelbare geschichtliche Lebendigkeit des Kunstideales der alten Welt bedingt und von der Verbindung mit andern Künsten abhängig gewesen wäre, dann jene Werke so gut, wie die Werke anderer Künste, die Macht besessen haben würden, auch nach der Erlöschung jenes Lebens unempfindlichere Geister zu ihrer Erhaltung und Aufbewahrung zu nöthigen.

Die Masse der Tonmittel, oder die Wissenschaft der Harmonie als eine vorhandene und theils aufgeschlossene, theils gar überlieferte, also die äußerliche und mechanische Grundlage der Tonkunst in ihrem vollen Umfange als gegeben vorausgesetzt — kann noch bemerkt werden, daß hier wiederum die musikalische Thätigkeit und Schöpferkraft nach zwei verschiedenen Richtungen hin auseinanderzugehen scheint, welche man gemeiniglich und (— abgesehen von der Leichtigkeit des Mißverständnisses dieser Ausdrücke und dem schiefen Sinn, welchen sie alsdann bekommen) nicht mit Unrecht, als ein Vorherrschen entweder der Melodie oder der Harmonie zu bezeichnen pflegt. Weil nämlich, dem Begriffe der vermittelten, contrapunctistischen Harmonie zufolge, die Erweiterung jener Mittel, d. h. die Erfindung neuer Auflösungen für Dissonanzen, ins Unendliche geht: so wird stets die Kunst selbst in ihrer geistig-schöpferischen Ausübung zugleich mit dieser Erweiterung ihrer harmonischen Mittel beschäftigt sein; und diejenige Gattung der Musik, welche dieselbe entweder geistloser Weise, wirklich, oder, geistreicher Weise, scheinbar, zum Zweck ihrer besondern Leistungen macht, wird sich

auf sehr vernehmliche Art unterscheiden von jener, die mit den bereits gefundenen und unmittelbar überlieferten Mitteln sich begnügend, diese nur zu neuen Melodien verarbeitet. Es ist dieß historisch in neuerer Zeit der Gegensatz der italienischen und der nordländischen, namentlich der deutschen Musik gewesen; da bei der Bedeutsamkeit jenes Gegensatzes sich geschichtliche und nationale Unterschiede daran zu knüpfen nicht verfehlen konnten. Wenn einerseits die vorzugweise melodisch genannte Musik (— die italienische — nicht bloß die Opernmusik, sondern eben so sehr bereits die Kirchenmusik —) darum auch vorzugweise das Prädicat der Schönheit in Anspruch zu können schien (— ungefähr wie man in ähnlichem Sinne in den bildenden und den dichtenden Künsten den Alten vorzugweise vor den Neuern Schönheit zugeschrieben hat), weil sie unmittelbarer die geistige Krone der Schönheit anstrebte, und weniger Gefahr lief, über dem Streben nach Zusammenhäufung der Mittel den Zweck zu verlieren — von welchem Vorwurf sich die kunstreichere Harmonik nie ganz hat befreien können: — so hat andererseits die Erfahrung der neuesten Zeit gezeigt, daß der edle Kern in der harten Schale der harmonischen Wissenschaft und des in deren Tiefen stets weiter und weiter herabsteigenden Ernstes der Forschung sicherer vor der Ausartung und dem Verderb bewahrt ist, als wo er frühzeitig und gewaltsam zum vollkommen entfalteten Gewächs aufgezogen werden soll. Daß die melodische Gattung auf jeder ihrer Stufen sich bald erschöpft, während die harmonische in sich selbst unendlich ist, und an solchen Stellen, wo sie, zum Silberblick der Reife gelangt, die Melodie gleichsam frei zum Aether aufschwebend entläßt, die melodische weit überflügelt, ergiebt sich ohnehin aus den Begriffen beider von selbst. — Wie schon oben bemerkt, so vertritt für die Musik die Arbeit in der Negativität des harmonischen Stoffs die Stelle nicht etwa bloß dessen, was in anderen Künsten das Technische heißt (— diesem nämlich entspricht hier vielmehr die äußerliche Behandlung der Instrumente oder der Singstimme —); sondern des Studiums der Objecte oder des äußerlichen Inhalts, der in der Tonkunst eben dieser abstracte bleibt. Die ideale Wesenheit der Kunst, die in den andern

Künsten sich als die erscheinende Einheit der endlichen Welt und ihres Inhalts offenbart — sie offenbart sich in der Tonkunst nur noch ihrem abgezogenen Begriffe nach. Weil sie aber, als daseiender und erscheinender Geist, doch eines Körpers bedarf, so nimmt sie hiezu die abstract quantitative zeitliche Erscheinung; und das Sinnen über die dieser Erscheinung als solcher angehörenden gleich abstracten Verhältnisse, das Streben, die durch ihr eigenes geistiges Thun in ihm gesetzte Irrationalität mit solchen abstract rationalen Verhältnissen, welche den Begriff des Stoffes als Stoffes auszumachen, in eine Einheit zusammenzubringen, (— wie in der Curve sich die innere Unendlichkeit des Raumes mit der Endlichkeit des geradlinigen, numerischen Maaßes vermittelt) — dieses Streben und Ringen ist eben das Schaffen eines künstlerischen Körpers aus jenem abgezogenen Gedanken der Körperlichkeit.

A) Die Instrumentalmusik.

§ 15.

Der Begriff der Musik, wie er in dem Vorhergehenden aufgestellt und entwickelt worden, ist unmittelbar zunächst der Begriff der Instrumentalmusik. Die Töne, die durch Rhythmus und Harmonie zur Melodie und zum musikalischen Kunstwerke verbunden werden, sind nicht unmittelbar natürliche Klänge, sondern sie werden durch mechanische Kunst hervorgebracht; nicht bloß, um sie äußerlich vollständig der Willkühr des sie zu beherrschen strebenden Geistes zu unterwerfen, sondern auch, um von aller besondern, endlichen Bedeutung sie zu reinigen, die als ein fremdartiger Inhalt den absolut geistigen, der in sie hineingebildet werden soll, stören und trüben würde. — Die Instrumentalmusik ist demnach das reine und unmittelbare Dasein des von aller besondern Gestaltung freien, absoluten oder modernen Ideales — wie sie denn auch geschichtlich ganz diesem angehört, und, obgleich dem Begriffe nach die erste, weil die

abstracteste, doch der geschichtlichen Entstehung nach die jüngste aller Künste ist.

Noch keine der ästhetischen Theorien, die auf philosophische Strenge und Tiefe Anspruch machen, hat unsers Wissens die — äußerlich doch so nahe liegende, und von den ausübenden Künstlern jederzeit als bedeutend auch für den Geist der Kunst anerkannte Eintheilung der Tonkunst in Instrumental- und Vocalmusik, (denen, wie sich weiterhin zeigen wird, noch eine dritte, beide vereinigende Gattung beizufügen ist) in die Reihe der übrigen Haupteintheilungen der Kunst zu stellen versucht. Der Schein, als werde durch diese Eintheilung ein äußerlicher und bloß mechanischer Unterschied an die Stelle eines geistigen und das Innerste der Kunst angehenden gesetzt, kann der Grund dieser Unterlassung wohl nicht sein; da, wenn nicht in der Kunst eben an die Gestalt des äußerlichen und mechanischen Stoffes sich das Innerste und Tiefste knüpfte, mit gleichem Rechte wie jene, auch die übrigen allgemein angenommenen Eintheilungen der Kunst nach der äußerlichen Weise und Form ihrer Darstellung, verworfen werden müßten. Der eigentliche Grund ist also wohl dieser, daß man es überhaupt nicht für nothwendig hielt, für die Musik als Hauptgattung der Kunst noch Untergattungen zu finden, und jene in diese zu gliedern. Dieß selbst aber kam großentheils daher, daß die Musik weit weniger, als die übrigen Künste, einer aufmerksameren und tiefer eingehenden Betrachtung gewürdigt ward: welche Betrachtung bei jenen sich meist an den besondern, realen Inhalt knüpfte, der eben der Musik entweder ganz fehlt, oder minder an ihr hervortritt, wie an den übrigen Künsten. Doch soll auch nicht geläugnet werden, daß jene Gliederung oder Stufenfolge der musikalischen Künste allerdings eine minder auffallende und leichter zu übersehende ist, als die Gattungsunterschiede der Dichtkunst und der bildenden Kunst, — an welchen letzteren man sogar die Einheit, die sie als Stufen oder Potenzen einer und derselben Hauptform der Kunst an einander knüpft, zu verkennen pflegt. Es ist der eigenthümliche Begriff der Musik im Gegensatze der übrigen Künste, welcher dieß mit sich bringt, daß ihre Einheit oder Ge-

sammtnatur mehr, als die Begriffbestimmungen ihrer Arten oder Gliederungen, hervortritt und der philosophischen Betrachtung sich darbietet; während namentlich bei der bildenden Kunst das umgekehrte Verhältniß Statt findet. Denn noch wiegt in jener die abstracte, schaffende Einheit, wie in dieser die concrete Mannigfaltigkeit der künstlerischen Schöpfung vor: darum erscheinen dort die Gliederungen in der organischen Einheit, hier die Einheit in den Gliederungen gleichsam verschwunden und eingegangen. — Bei allem diesem ist es indeß keineswegs nur, (wie es Manchem vielleicht scheinen könnte) der Eigensinn, alles nach dem einmal beliebten und vorausgesetzten Schema der Triplicität zu gliedern, welcher uns auch in der Musik auf entsprechende Art, wie in den beiden andern Hauptkategorien der Kunst, eine dreifache Stufe ihres Begriffs, welche als Dreiheit von Unterarten erscheint, unterscheiden läßt; sondern die wesentliche, ja nothwendige Bedeutung dieses Unterschiedes wird aus der sogleich folgenden Betrachtung sich ergeben.

Es ist in dem Vorhergehenden gezeigt worden, daß der Ton in der Musik nicht als natürlicher Klang gilt, sondern als zeitliche Erscheinung überhaupt, die sich gegen ihren physischen Inhalt gleichgültig, d. h. als ein bloß Quantitatives verhält. Diejenige Bedeutung, welche der Ton auch außerhalb der Musik in der Natur oder in der Welt des endlichen Geistes hat — das letztere namentlich als menschliche Stimme und als Sprache — bleibt in jener Kunst entweder ausgeschlossen, oder wenn sie hereingezogen wird, so kann dieß nur durch Vermittlung der Idee geschehen, die als reine und von aller endlichen Gestalt entfernte Wesenheit sich in den Tönen, wiefern sie Töne, und nicht wiefern sie bloß Klänge sind, offenbart. Es muß daher eine Form der Tonkunst geben, in welcher dieses Verhältniß der unmittelbaren Hineinbildung des Ideals in die abstracte Tonwelt sich rein und ohne Beimischung solcher Klänge, deren endlicher und besonderer Inhalt die Schönheit entweder stören würde, oder zu dieser in einem ausdrücklich gesetzten Verhältniß stehen müßte, gestaltet. Denn gäbe es keine solche Form, so würde der physikalische und historische Inhalt der Töne, statt sich als das durch die Kunst Vermittelte und Gesetzte zu zeigen, vielmehr

umgekehrt als die Vermittlung zwischen der abstracten Tonwelt und dem Geiste des Ideales erscheinen. Eben jene abstracte Form der Tonkunst wird demnach als die erste unter den verschiedenen Formen dieser Kunst zu betrachten sein; aus demselben Grunde, aus welchem die Musik überhaupt für die erste oder die unmittelbare Gestalt aller Kunst zu gelten hat. Töne aber, die außer aller Beziehung auf einen besondern, natürlichen Inhalt stehen, können, da dieser Inhalt durch die physische Ursache der Klänge gegeben wird, keine andern sein, als solche, die sich in der Natur überhaupt nicht unmittelbar als wirkliche vorfinden, obgleich ihre Möglichkeit in die Naturgesetze eingeschlossen ist. Solche Töne werden ganz eigentlich erst durch den idealen Geist der Kunst hervorgerufen, und daher nur von ihm erfüllt, da er als der Grund ihrer Wirklichkeit sich geltend macht. Insofern freilich der Ton überhaupt abstracte Aeußerlichkeit ist, die der Geist, um sich in sie hineinzubilden, sich voraussetzt: so ist es nicht dieser Geist selbst, sondern eine verständig-mechanische Thätigkeit, welche zuvörderst jene abstracte Möglichkeit der Töne, die in der Natur gegeben ist, in eine concrete und gegenwärtige verwandelt. Das Instrument, welches, nicht ein Naturproduct, sondern ein Gebilde der Kunst, diese concrete oder wirkliche Möglichkeit enthält, ist nicht das Kunstwerk selbst, sondern der Mechanismus, der innerhalb der Natur jenen einfachen Gedanken der Natur und ihrer Aeußerlichkeit herstellt, in welchen der Geist als in seinen unmittelbar mit ihm identischen Körper herabsteigen kann. Eben dieser Geist selbst aber ist, wie sich auch schon in dem äußern historischen Geschehen zeigt, die Macht, die zu jenen mechanischen Erfindungen hindrängt: darum kann man mit Wahrheit sagen, daß ganz eben so, wie der bloße Laut der Stimme das einfache Dasein desselben Geistes zeigt, dessen einzelne und concrete Wirklichkeit erst in dem Zusammenhange der Sprache sich offenbart, so auch der einfache Ton des Instrumentes schon die Existenz und die Nähe des höhern, idealen Geistes ankündigt, dessen substantielle Wirklichkeit erst die melodische Folge dieser Töne ausdrücken wird.

Es ergiebt sich aus dem Gesagten die Nothwendigkeit der Instrumentalmusik als selbständiger Kunst, und die Nichtigkeit

jenes weit verbreiteten und tief wurzelnden Vorurtheils, als sei das Instrument einerseits eine kümmerliche Nachahmung, andererseits eine stets untergeordnet bleibende Begleitung der menschlichen Stimme, in deren Tönen allein die volle Würde und Bedeutung der Tonkunst enthalten sei. Dieses Vorurtheil geht Hand in Hand mit dem andern, nicht minder laut und oft ausgesprochenen, aber eben so grundlosen, daß alle Schönheit dieß sei nur durch die Nachahmung oder durch die Erinnerung an die schöne Gestalt des Menschen, als in welcher allein die höchste, die eigentliche Schönheit ruhe. Beide Irrthümer würden sich, wenn man ihren Quellen weiter nachforschen wollte, zuletzt wohl auf das allgemeine Mißverständniß über die Natur der Schönheit zurückführen lassen, welches in dieser etwas unselbständiges und nur das äußerliche Zeichen einer hinter ihr verborgenen Substanz erblicken läßt, deren durch sie nur vermittelte Anschau allein den höhern, geistigen Genuß gewähre. Ohne Zweifel kann daher eben die Anerkenntniß der selbständigen und eigenthümlichen Natur der Instrumentalmusik statt vieler und ausführlicher Expositionen dazu dienen, die wahre Bedeutung der Schönheit, und ihre Unabhängigkeit von jedem besondern Inhalte in ein helles Licht zu stellen. — Alle die gewöhnlichen, hinter dem Begriffe einer rein idealen Kunst zurückbleibenden Ansichten von der Musik, daß diese zunächst Ausdruck subjectiver Empfindung, Leidenschaft u. s. w. sei, leiden auf diese Musik offenbar nur eine gezwungene Anwendung; da hier auch jener Schein einer unmittelbaren Causalität dieses Subjectiven wegfällt, welcher bei dem Gesange diese Meinung erzeugen konnte. Eben so zeigt sich hier der Gedanke, daß die Kunst zunächst bestimmt sei, Gegenstände der Natur oder des Geistlebens nachzuahmen, und daß sie von diesen Gegenständen ihr Interesse entlehne, mehr noch, als bei jeder andern Kunst, unzureichend; da die Töne der Instrumente den Lauten der Natur, weit entfernt, sich ihnen anzunähern, vielmehr absichtlich sich entfremden, eine Nachahmung der menschlichen Stimme aber, da diese hier selbst als künstlerisches Element gilt, Nachahmung der einen Kunst durch die andere sein, und also die Instrumentalmusik, wie zuvor bemerkt, ihrer Bedeutung als selbständige Kunst berauben würde. Indem daher diese Gestalt der Ton-

kunst in diese ihre Würde eingesetzt, und als die im dialektisch-speculativen Sinne erste und ursprüngliche Kunst, als der reine und unmittelbare Begriff der Kunst selbst, ehe dieser noch durch weitere Entfaltung seiner Momente sich mit sich selbst vermittelt und dadurch umgestaltet hat, bezeichnet wird: so wird hiemit von der Kunst selbst ausgesprochen, daß sie ein von jenen Einzelheiten, in deren Gestalten sie weiterhin sich kleidet, Unabhängiges und sich durch sich selbst Dasein und Gestalt gebendes ist.

Als diese unmittelbare und erste Formbildung des Kunstbegriffes wird nun die Instrumentalmusik zugleich das Verhältniß der Kunst zu ihrem dialektischen Ursprung, d. h. zu dem Begriffe des Ideals in seiner einfachsten Gestalt und Bedeutung darstellen; oder dieses Verhältniß wird dieser Kunst vorzugweise unter den übrigen unmittelbar und deutlich aufgeprägt sein. Hierin nun liegt die Erklärung für die historische Stellung dieser Kunstform; welche auch hinsichtlich ihrer geschichtlichen Entstehung und Ausbildung zu den beiden andern Arten der Musik ganz eben so sich verhält, wie die Musik überhaupt zu den übrigen Künsten. Wie nämlich alle Tonkunst erst spät aus der unmittelbaren Einheit mit jenen andern Künsten und aus der Unterordnung unter dieselben sich zur Selbständigkeit hervorentwickelt hat: so die Instrumentalmusik noch später aus ihrer noch entschiedeneren Unterordnung unter den Gesang — die so streng gewesen war, daß vor dieser ihrer neuen und eigentlichen Geburt diese Musik noch weniger, als die Musik überhaupt, für eine Kunstform von eigenthümlicher Bedeutung gelten konnte. Bekanntlich wurden von den Alten die wenigen und schwachen Versuche zu einem von der Begleitung des Gesanges losgebundenem Saitenspiel als unstatthaft und den geistigen Begriff der Kunst zur Schmeichelei der Sinne herabwürdigend verworfen; und eben so beschäftigten sich die christlichen Zeitalter bis auf die neuesten Jahrhunderte herab mit kunstreicher Ausarbeitung des Gesanges, ehe dieser nach und nach eine reichere Begleitung durch mechanisch mehr und mehr vervollkommnete Instrumente erhielt; bis endlich das Spiel dieser von jenem losgetrennt ward. — Nicht bloß die höhere Ausbildung dieses Spiels und die Schöpfung der tiefsten und umfassendsten Werke für dasselbe, sondern schon das einfache Bewußtsein der Möglichkeit, durch solches Spiel für

sich allein die geistige Wirkung der Idealschönheit hervorzurufen, erscheint demnach als wesentlich geknüpft an die geschichtliche Gegenwart des modernen Idealbegriffs, und hervorgehend nur aus diesem. Weit entfernt aber, daß diese Neuheit der geschichtlichen Entstehung dieser Kunst jener ihrer speculativen Priorität vor den übrigen widersprechen sollte: so kann nichts geeigneter sein, sie zu bestätigen; indem ja eben erst das moderne Ideal, im Gegensatze der vorhergehenden, minder universellen Gestaltungen des Idealbegriffs, die Möglichkeit und Foderung jenes reinen Begriffs der Kunst enthält, der zwar alle übrigen Künste umfaßt, aber nur in derjenigen, mit der wir uns hier beschäftigen, zu einem von allen Beziehungen auf einen besondern Inhalt, (— welcher die Kunst auch mit jenen ältern Idealbildungen verknüpft) freien Dasein gelangt.

Man kann demnach mit Wahrheit sagen: daß das moderne Ideal ganz eigentlich der Inhalt der Instrumentalmusik ist; womit eben nichts anderes ausgesprochen wird, als daß hier der ideale Geist der Kunst unmittelbar mit sich selbst, wie er aus seinem reinen Begriffe in dem Bewußtsein der Weltgeschichte hervorgeht, beschäftigt ist; während er in den andern Künsten den bereits in dem antiken und dem modernen Ideale ästhetisch umgestalteten, besondern Weltinhalt entfaltet und auseinanderbreitet, und zugleich die Anschau einer über die Kunst hinausliegenden Welt des Göttlichen vorausnimmt. Der Mangel an bestimmten und besonderen Gestalten, die man sonst als den Inhalt der Kunst zu betrachten, und deren Richtigkeit, Fülle und Größe man als Maaßstab für die Vortrefflichkeit der Kunstwerke zu brauchen pflegt, deutet in jener Musik keineswegs etwa auf keinen Mangel des Selbstbewußtseins der Idee, oder klarer und bewußter Schöpferthätigkeit des Geistes; so daß Kunstwerke dieser Gattung, wie Naturgewächse, ohne das Wissen von ihrem Dasein und ihrer Schönheit erzeugt werden könnten. Sondern wie das moderne Ideal, ohne besondere, wirkliche Gestaltung, deren unbegrenzte Möglichkeit nur von ihm eingeschlossen ward, eben jenes reine, die speculative Idee und mit dieser die Totalität des Weltbewußtseins unmittelbar gegenwärtig, wenn gleich aufgehoben in sich tragende Selbst-

bewußtsein der idealen Schönheit war: so ist sowohl das Schaffen, als auch das Anschauen der Werke jener Kunst, in die sich dieses Ideal am reinsten und unmittelbarsten hineinbildet, deutlicher und entschiedener, als das Anschauen und Schaffen irgend anderer Kunstwerke, von demselben einfachen Bewußtsein begleitet, und die Werke selbst sind durch und durch von ihm beseelt und durchdrungen. Selbst die äußern Bedingungen dieser Kunst, der Inbegriff mechanischer Vorrichtungen, die zu ihrer Ausübung erfoderlich sind, deuten darauf hin, daß dieselbe eine vollkommne Klarheit des Bewußtseins über den Allgemeinbegriff der Idealschönheit voraussetzt; da, wie zuvor bemerkt, nur dieses Bewußtsein zur Ausübung der mechanischen Kunst den Anstoß geben konnte. Es fällt von dieser Seite ein Licht auf die Nothwendigkeit des Zusammenhangs der modernen Idealbildung überhaupt mit jener, wenn gleich niedriger stehenden objectiven Geistesbildung, welcher die größere Vollkommenheit aller mechanischen Künste angehört. — Das Alterthum knüpfte bekanntlich an den Bau der Lyra Speculationen über die mathematischen Eigenschaften des Zahlensystemes und über die Gesetze des Weltbaus. Auch dort nämlich, wo das reine Bewußtsein der Schönheit als solcher noch nicht aufgegangen war, war es dennoch die allgemein abstracte Natur, die man in der durch mechanische Kunst gewonnenen einfachen Schönheit der Töne des Instrumentes fand, welche zur vergleichenden Beziehung derselben auf den Rhythmus und die Harmonie der speculativen oder abstract logischen und mathematischen Gesetze und Begriffsformen auffoderte, innerhalb deren das Dasein und die Bewegung aller Dinge vorhanden ist.

Die Lebendigkeit des Geistes, der sich seine ihm eigenthümliche und von aller hinter dem Reiche der Schönheit zurückliegenden Besonderheit unterschiedene Gestalt in der Instrumentalmusik giebt, äußert sich in dieser Kunst als ein unablässiges Einherwogen oder Schweben zwischen den zwei entgegengesetzten Polen der Trauer und der Freude, oder der Klage und des Jubels, welche beiderseitige Empfindungen und Zustände hier in ihrer Reinheit, als Attribute des absoluten, oder, wenn man schon hier diesen Ausdruck brauchen will, des göttlichen

Geistes zur Erscheinung kommen, ohne unmittelbaren Bezug auf das was sonst in dem endlichen Geiste des Menschen sie erweckt, vermannigfacht und begleitet. Wie der Wechsel dieser Zustände auch in einem vollkommnen und die Ewigkeit in der Gegenwart besitzenden Wesen zu denken sei (— was freilich einer solchen Philosophie, die aus der Leere ihrer Abstraction nie zu dem Begriffe einer lebendigen Gottheit kommt, stets Anstoß geben wird): davon belehrt uns eben jene Kunst unmittelbarer und deutlicher, als irgend eine andere Kunst oder Wissenschaft, indem sie einen Schmerz und eine Trauer vorführt, die rein von subjectiver Beschränktheit, nur aus dem objectiven Anblick der endlichen, zum Göttlichen emporringenden Natur im Allgemeinen auch in der Seele eines Gottes hervorgehen kann; und eine Freude, die, durchaus verschieden von dem Genusse der Befriedigung subjectiver Leidenschaft, in dem Gefühl der errungenen Einigkeit zwischen Geschöpf und Schöpfer und in dem unmittelbaren Selbstbewußtsein des Göttlichen besteht. Diese Reinheit und Vollständigkeit in der Darstellung der beiden höchsten Gegensätze aller Lebendigkeit ist es, welche wir als bevorzugtes Eigenthum der Instrumentalmusik vindiciren möchten: nicht als ob diese Gegensätze den übrigen Künsten fehlten; sondern weil sie in ihnen sich hinter die Darstellung der besonderen endlichen Gestalt, oder auch hinter die Andeutung der von den Zuständen ihrer Lebendigkeit noch unterschiedenen göttlichen Substanz verbergen, während sie dort als ausdrücklich gesetzt hervortreten *). — Die

*) Als classisches Beispiel für diese Eigenthümlichkeit der Instrumentalmusik führen wir dasjenige Werk an, welches wir für das größte des größten aller bisherigen Meister dieser Kunst erkennen: die 5te Symphonie (aus C moll) Ludwigs van Beethoven. — Ueberhaupt erscheint in diesem Meister deutlicher noch, als in irgend einem anderen, die rastlos ungeheure Arbeit der tiefsinnigsten und verschlungensten Tonreihen, als ein unablässiges Ringen und Jagen nach Einem einfachen Ziele; welches Ziel, der reine und durch keine andere Kunst ausdrückbare Jubel der Verklärung, auf dem höchsten Gipfel seiner tiefsten und vorzüglichsten Kunstwerke zur unmittelbaren Gegenwart wird. Eben darum muß gerade dieser Componist — der mächtigste und berufenste Herold der modernen Idealwelt — denen ganz unverständlich und ein unlösbares Räthsel bleiben, die von der Kunst nur die Darstellung bestimmt begrenzter Gegenstände oder auch speculativer Begriffe erwarten.

Reinheit sowohl jener beiden Extreme, als auch ihrer Vermittlung durch alles Dazwischenliegende, das Aufstreben und Hindurchdringen von dem einen zu dem andern in reiner Abstraction und Allgemeinheit, ist es, was man als die Unfähigkeit nicht sowohl der Instrumentalmusik allein, als aller Musik überhaupt, das Unedle und Immoralische auszudrücken oder darzustellen, bezeichnet hat. Diese Bezeichnung kann indeß darum nicht für ganz richtig gelten, weil nicht bloß der Gesang und die dramatische Musik auf eine den übrigen Künsten ganz analoge, wenn auch immer noch abstractere Weise, alles Menschliche, Leidenschaften, Gefühle und Entschlüsse jeder Art in sich scheinen lassen; sondern auch die Trauer und Klage der Instrumentalmusik mit demselben Rechte, mit welchem man ihren Jubel auf das sittlich Edle bezieht, auf die Gebrechen des Endlichen und auf den Abfall einer ewigen Geisterwelt bezogen werden kann; freilich nicht als würde dieser unmittelbar dadurch ausgedrückt, sondern nur seine objective Anschauung. Auch in dem Ausdruck dieser Anschau aber bleibt die Instrumentalmusik den übrigen Künsten ganz analog, und unterscheidet sich von denselben nur durch ihre größere Abstraction. Denn auch jene geben nicht unmittelbar die äußern Formen des Bösen — welche dann nicht schöne, sondern häßliche wären — sondern nur die in dem Geiste des Kunstideals sich abspiegelnden und durch diesen Geist auf Schönheit zurückgeführten Formen. Der Ausartung aber oder dem Verderbe, und dem möglichen Umschlagen in Häßlichkeit (— woraus eben eine unmittelbare und unwillkührliche Darstellung des Bösen erwächst) — ist die Musik überhaupt, und auch die Instrumentalmusik eben so sehr ausgesetzt, wie irgend eine andere Kunst; und jener vorgebliche moralische Vorzug der Tonkunst möchte in dieser Hinsicht wohl nur darin bestehen, daß diese Häßlichkeit sich hier schneller und sicherer, als anderwärts, dem Kenner und dem fein und tief Empfindenden (— wiewohl nicht der Menge) zu offenbaren pflegt, weil sie hinter keinen äußerlich realen Inhalt sich verbergen kann *).

*) Wir denken wenig Widerspruch zu finden, wenn wir als Beispiel solcher musikalischen Häßlichkeit, und als Beleg für die Schnelligkeit

Will man übrigens innerhalb der Gattung der Instrumentalmusik noch besondere Unterarten annehmen: so sind dieses nun nicht mehr eigentlich gefoderte, mit speculativer Nothwendigkeit sich ergebende Gliederungen des organischen Systemes der Kunst; sondern es tritt auf ähnliche Art, wie in der Schöpfung der einzelnen Werke, schon hier in der Erfindung oder Bestimmung der Arten, die künstlerische Freiheit und Willkühr ein, gepaart mit den, gegen den innern Geist der Kunst zunächst sich äußerlich verhaltenden physischen Beschaffenheiten des Baus der Instrumente. Was die letztern betrifft, so könnte man vielleicht eine Art von Gegensatz, wichtiger noch für den Ausdruck des Geistigen, als den zwischen Saiten- und Blasinstrumenten, zwischen solchen Instrumenten finden, welche, wie alle Blasinstrumente und unter den Saiteninstrumenten z. B. die Violine, eine Stetigkeit der Modulation oder des Uebergangs aus einem Tone in den benachbarten, zulassen, und solchen, die, wie alle diejenigen Saiteninstrumente, die angeschlagen werden, diese nicht zulassen. — Die besondern Eigenthümlichkeiten aber der einzelnen Instrumente in Bezug auf Stärke und Schwäche und auf die physischen Klangeigenschaften der durch sie hervorzubringenden Töne, sind ihrer Möglichkeit nach unbegrenzte; wie denn auch mit fortgehender Vervollkommnung der mechanischen Künste stets neue Instrumente erfunden und die vorhandenen verbessert werden. — Auf ähnliche Weise sind die Unterschiede, die unter den Kunstwerken gemacht werden theils nach dem Zeitumfange, die sie einnehmen, theils nach der Zahl und Mannigfaltigkeit der Instrumente, die zu ihrer Ausführung erfodert werden, ganz nur das, als was sie sich ankündigen: quantitative Unterschiede, de-

---

und Sicherheit, mit welcher diese von den dazu Berufenen für das was sie ist, wenigstens im negativen Sinne erkannt wird, die Rossini'sche Musik anführen; welche unter allen ernsten Kunstbetrachtern schon längst in Verruf gekommen ist, während man poetische Kunstwerke von gleicher Häßlichkeit noch immer für schöne gelten läßt. — Kenner, die auf unsere, im ersten Buche aufgestellten Sätze von der positiven, bösartigen Häßlichkeit einzugehen nicht verschmähen wollen, werden uns leicht beistimmen, wenn wir eine solche Häßlichkeit — und nicht etwa bloß künstlerische Werth- oder Gehaltlosigkeit den Werken des genannten Componisten beimessen.

nen keine bestimmte Grenze gesetzt werden kann. Allerdings giebt es eine gewisse Norm für die Vollständigkeit eines solchen Zusammenspiels der Instrumente, welches nicht nur alle in dem Bereiche der Kunst liegende Tonreihen umfaßt, sondern auch ein für die Bequemlichkeit des Gehörs und die nothwendigen Abwechslungen der Stärke und Schwäche ausreichendes und alle besondern Töne gleichmäßig umfassendes dynamisches Maaß, und, was besonders von Wichtigkeit ist, einen Cyklus der ausgezeichnetern Naturbeschaffenheiten der verschiedenen Instrumententöne begreift, und somit die besondern Beschaffenheiten der einzelnen Instrumente gegenseitig durch einander aufhebt oder als gleichgültige darstellt; — wodurch allein der Charakter der Instrumentalmusik in seiner vollen Integrität bewahrt wird, während das Spiel der einzelnen Instrumente um so mehr, je unvollkommner und einseitiger dieselben sind, als Annäherung zum Gesange betrachtet werden kann. Werke, die diese Norm voraussetzen, und außerhalb ihrer nur unvollständig und skizzenhaft erscheinen, nennt man Werke für das volle Orchester; und vornehmlich gehört zu diesen, als allgemeine, typische Form für das gediegen Vollendete in dieser Kunst, die Form der Symphonie. In dieser hat sich, zwar auf conventionellem Wege, aber doch durch einen tieferen Instinct über die Foderungen der Kunst veranlaßt, eine Gliederung in Hauptparthien oder Sätze gebildet, welche auf eine sinnreich verschlungene Weise den dieser Kunst wesentlichen Gegensatz von Trauer und Freude, von Streben und Erfüllung, von Kampf und Frieden ausdrücken; jedoch innerhalb ihrer allgemeinen Formbestimmung der verschiedenartigen Stellung, Richtung und Bedeutung, die diesen Gegensätzen gegeben werden kann, freien Raum lassen. — An diese typische Form schließen auch Werke von nicht zwar hinsichtlich der Zeit, aber hinsichtlich der instrumentalischen Mittel beschränkterem Umfang sich an; während andere, sowohl Orchesterwerke, als besonders auch particuläre, entweder eine noch größere Willkühr in der Vertheilung jener Gegensätze und der daran sich knüpfenden Abschließung zu organischer Ganzheit sich vorbehalten, oder, wie z. B. die Ouverture oder wie auf andere Weise die Tanzmusik, ausdrücklich als die abstracte

Grundlage, die Eröffnung oder die Begleitung anderweiter ästhetischer Handlungen oder Werke sich ankündigen *).

Die Schöpfung übrigens der Idealschönheit auf dem Gebiete der Instrumentalmusik eben so sehr, wie der übrigen Tonkunst erfolgt wesentlich in der Gestalt der Allgemeinheit: sie ist Composition der Töne mittelst einer willkührlich conventionellen Bezeichnung derselben; — nicht aber die Virtuosität der Ausführung, gegen welche sie sich vielmehr gleichgültig verhält. Das künstlerische Verdienst der letztern beschränkt sich durchaus auf treues und technisch-gewandtes Wiedergeben der Gedanken des Componisten; der Geist derselben ist daher nur ein empfangender, nicht aber ein selbstschöpferisch erzeugender. Nur eine sehr niedrig stehende Gattung des künstlerischen Erfindens ist das Coloriren und Variiren, welches dem Virtuosen in Bezug auf minder ausgeführte, skizzenhafte Parthien oder Werke des Com-

*) Mit Unrecht hat man (s. Wackenroder Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, mit L. Tieck's Zusätzen) — eine Herabwürdigung der Tonkunst gefunden in der Sitte, poetisch-dramatische Aufführungen durch Instrumentalmusik zu eröffnen und zu unterbrechen. Abgesehen von dem Unfug, der meist in unsern Theatern mit diesen Ouverturen und Zwischenacten getrieben wird — ist es vollkommen dem Begriff und dem organischen Verhältnisse der verschiedenen Kunstgattungen gemäß, daß diejenige derselben, die das unmittelbare und einfache Element der Kunst ausmacht, als Träger oder Basis für eine Handlung auftritt, durch welche die Kunst auf dem höchsten Gipfel ihrer Entfaltung und Selbstentäußerung in die Wirklichkeit und Gegenwart des Lebens selbst eingeführt wird. Allerdings werden Instrumentalstücke dieser Art, da sie einem bestimmten, ihnen äußerlichen Zwecke sich unterordnen, nicht zu den höchsten und vollkommensten ihrer Gattung gehören können, und Musiken, die, wie die Beethoven'sche zu Göthe's Egmont, mit der Dichtung selbst wetteifern und sogar sie überflügeln, werden stets eine seltene Ausnahme sein. Allein auch bei solchen würde wenigstens die Besorgniß, daß der Eindruck der Musik dem der dramatischen Aufführung Eintrag thun könnte, unter Voraussetzung eines ächten Kunstwerths der letzteren stets ungegründet bleiben, da die concretere und intensivere, den Augenblick ausfüllende Lebendigkeit dieser Aufführung stets den Vortheil der größern augenblicklichen Wirkungsfähigkeit auf ihrer Seite hat. — Ein ähnlicher ist übrigens der Gebrauch der Instrumentalmusik bei festlichen Handlungen, insbesondere wenn diese ausdrücklich — wie eigentlich für jedes öffentliche Fest es gefodert wäre — eine religiöse Bedeutung haben.

poniſten frei ſteht; eine eben ſo niedrig ſtehende das Phantaſiren, d. h. das augenblickliche, mit der Ausführung zuſammenfallende, und ſeinem Werke kein bleibenderes Daſein, als dieſe hat, ertheilende Componiren des Virtuoſen. Der allgemeine Grund, weshalb alle künſtleriſche Compoſition von höherer Würde und größerer Tiefe einer ganz andern Sammlung und Intenſität des Geiſtes bedarf, als welche mit der augenblicklichen Ausführung eines in der Form der Zeitlichkeit erſcheinenden Werkes verträglich iſt, kann erſt ſpäter bei der Entwicklung des Begriffs vom Genius dargelegt werden; — hier war nur in Bezug auf die Inſtrumentalmuſik dem Vorurtheile zu begegnen, welches die Virtuoſität der Behandlung einzelner Inſtrumente der durchdachten Compoſition für eben dieſe Inſtrumente oder für das Orcheſter an äſthetiſchem Gehalte gleichzuſtellen pflegt. Allerdings iſt, wegen der weſentlichen Ineinsbildung des Stoffartigen und Techniſchen mit dem Geiſtig-Idealen, der Uebergang von der Compoſition zu der Virtuoſität ein ſtetiger, und weder der Componiſt ganz von der Fähigkeit der Ausführung entblößt, noch der wirklich ausgezeichnete Virtuos ohne alle ſelbſtſchöpferiſche Kraft, welche ſich bei ihm theils im Ausfüllen der Umriſſe des Componiſten, theils im ſelbſtändigen Phantaſiren äußert. Allein abgeſehen von jener allgemeinern Foderung einer mehr innerlichen Geſtalt des eigentlichen Schaffens — bringt es hier ſchon der Begriff des einzelnen Inſtrumentes, welches nur entweder als Glied in ein höheres Ganze einzutreten, oder ſelbſt einen niedriger ſtehenden und untergeordneten künſtleriſchen Organismus aufzunehmen beſtimmt ſein kann, mit ſich, daß die Kunſt ſolchen Inſtrumentſpieles von der geiſtigen Seite nur untergeordnetes Moment einer höhern Kunſt, ſonſt aber mehr mechaniſche, als eigentlich ſchöne Kunſt ſein muß. Eine Virtuoſität, die gewaltſam eine höhere Energie der Geiſtesthätigkeit in dieſes Particuläre und Techniſche legt, artet nothwendig in Häßlichkeit aus.

B) Der Gesang.

§ 46.

Die erste, innerhalb des Begriffs der Musik selbst erfolgende Aufhebung seiner Unmittelbarkeit besteht darin, daß die Töne, die sein äußeres Dasein ausmachen, die Bedeutung natürlicher Klänge annehmen. Da sie an sich schon solche sind, so ergiebt sich dieser Uebergang als ein nothwendiger; und das unwillkührliche oder auch das aus Mißverstand beabsichtigte Hindurchbrechen der Naturlaute als solcher erscheint als der Verderb der Instrumentalmusik, dem diese nicht entgehen kann, wenn sie innerhalb ihrer abstracten Sphäre die Totalität der concreten Kunstwelt vorausnehmen will. Ausdrücklich gesetzt aber und in ein künstlerisches Element verwandelt wird diese Negativität, indem an die Stelle des Instrumentes die menschliche Stimme tritt, und dasjenige, was für den natürlichen Inhalt dieser zu gelten hat, die Gesammtheit der zeitlich wechselnden Zustände des endlichen Geistes, als das vermittelnde Princip des absoluten Geistes der Schönheit gesetzt wird.

Da hier zum erstenmale das dialektische Uebergehen einer Kunstform in die andere vorkommt, welches auf jeder neuen Stufe in ähnlicher Weise sich wiederholend, allein das speculative Verhältniß der verschiedenen Kunstgattungen unter einander bestimmt: so scheint es gerathen, gleich hier das Wesentliche dieses allgemeinen und typischen Hergangs recht scharf ins Auge zu fassen; zumal da derselbe hier noch in dem einfachsten Elemente, und deshalb auf die leichtest verständliche Art erfolgt. — Wenn einer Kunstart die Bedeutung ausdrücklicher Negativität gegen eine andere zugeschrieben wird, wie hier der Vocalmusik gegen die Instrumentalmusik: so wird damit keineswegs bloß gesagt, daß sie nur etwas sei, was die andere nicht sei, oder daß sie sich zu ihr als andere oder als unterschiedene verhalte. Wäre

nur dieß die Meinung: so würden jene den dialektischen Fortschritt andeutenden Ausdrücke mit Recht als ein zweckwidriger Ueberfluß verworfen werden; am wenigsten aber könnte man sie geeignet finden, eine nähere Beziehung oder Verwandtschaft bestimmter Künste zu einander, und eine gesetzmäßige Reihenfolge aller anzuzeigen — da durch sie nur ein abstractes Verhältniß aller zu allen ausgedrückt würde. Nicht also — um sogleich auf das hier vorliegende Beispiel einzugehen — daß die Vocalmusik überhaupt anderer Mittel als die Instrumentalmusik sich bedient, um das gemeinschaftliche Element beider, die Töne, hervorzurufen, giebt ihr die Stellung der Negativität gegen jene. Wäre nur dieß ihr Verhältniß zu jener, so könnte sie ebensowohl als eine Unterart derselben — die Stimme als ein Instrument wie andere Instrumente gesetzt — erscheinen; wie auch als eine generisch unterschiedene, und nicht jener benachbarte, sondern von ihr entfernte — da kein Grund vorhanden wäre, die Gemeinschaftlichkeit des Elementes der Töne für wichtiger zu achten, als andere äußerliche oder einseitige Umstände, die jeder von jeden beiden Musikarten mit andern Kunstgattungen gemein sind. Einzig der bei weitem wichtigere, wenn gleich meist übersehene Umstand, daß durch den Gebrauch der menschlichen Stimme als künstlerischen Mittels gerade diejenige Eigenschaft, welche die Töne des Instruments zu jenem Mittel eignete — ihre Abgezogenheit und Bedeutungslosigkeit aufgehoben wird, berechtigt dazu, den Gesang sogleich nach der Instrumentalmusik, als deren dialektisch unmittelbare, wenn gleich in concreter Gestalt auftretende Negation aufzuführen; als diejenige Kunst, welche dasselbe Moment des äußern Daseins, welches die ihr vorangehende Kunst zur Kunst gemacht hatte, aufhebt, und was durch jene ausdrücklich ausgeschlossen worden war, an seine Stelle setzt. Auf ganz ensprechende Weise werden wir weiterhin sehen, wie das weiter fortgesetzte Umschlagen jener Kunstelemente in das ausdrückliche Gegentheil oder den Widerspruch dessen, was sie auf der jedesmal zunächst vorangehenden Stufe waren, allmählich die gesammte Stufenreihe aller Kunstformen hervorruft; und wie nur eine solche Betrachtung, die diesem in dem Begriffe ihres Gegenstandes verborgenen Faden der Dialektik folgt, an diesem Faden ein sicher

leitendes und jeden einzelnen Schritt genau vorzeichnendes und vollständig rechtfertigendes Princip ihres eigenen Fortschreitens hat. — Zugleich kann hier vorläufig für alle folgende gleichartige Fälle bemerkt werden, wie innerhalb jeder einzelnen Kunst die Annäherung an die eigenthümliche Art und Weise der in dialektischer Ordnung ihr zunächst benachbarten Kunst die Ausartung oder den beginnenden Verderb von jener bezeichnet: nämlich nicht bloß als das Zurücksinken in das Unbestimmtere und Allgemeinere überhaupt, sondern als das Freiwerden desjenigen Naturelementes, dessen Gebundensein unter die Herrschaft des Geistes den eigenthümlichen Begriff der verfallenden Kunstform begründete; welches Freiwerden das physische Umschlagen jenes Naturelementes und somit das geistlose Geschehen desselben dialektischen Processes zur Folge hat, der, wenn er nach dem Geheiße der Idee durch den schöpferischen Geist selbst vollzogen wird, den Uebergang in eine wirklich neue Kunstform zur Folge hat. Allerdings giebt es auch innerhalb der Schranken der besondern Kunstform ein durch die Idee selbst gutgeheißenes Vorausnehmen des Nachfolgenden und den späteren Stufen der Kunst Angehörenden; weil der lebendige, durch die Idee gesetzte Zusammenhang des Gesammtorganismus kein schroffes Abgerissen- und Vereinzeltstehen der Glieder dulden kann. In diesem Sinn ist namentlich auch für die Instrumentalmusik nicht jede Andeutung von Naturklängen, die sogar als Nachahmung solcher Klänge erscheinen kann, unbedingt zu verwerfen. Schon die Natur der Instrumente, die sich nie ganz ihrer selbst entäußern und zu der reinen Abstraction des Tons erheben kann, drängt gleichsam dazu hin; wie denn Niemand verkennen wird, daß z. B. der Ton der Flöte der eigenthümlichen Art des Gesanges ungleich näher steht, als der Ton des Saitenspiels; — und verschiedene, künstlerisch vortreffliche, wenn auch nicht eben den höchsten Werken dieser Gattung beizuzählende Instrumentalmusiken geben das Beispiel für ein solches Anklingen von Naturlauten, welches man eine Malerei der Töne genannt hat; welche, ohne eigentlich aus den Tiefen des Geistes hervorzuquellen, nur als ein leichtes Spiel desselben sich ankündigt, und ganz den kindlichen Charakter trägt wie andere Spiele, deren Inhalt

in später folgenden Abschnitten des Lebens oder der Kunst zum Ernste werden soll. Die Ausartung aber der Instrumentalmusik, die hier gemeint wird, ist eine solche Gestalt dieser Kunst, in welcher, sei es absichtlich und mit Bewußtsein oder unbewußt und unwillkührlich, die Bedeutung der Töne als Naturlaute zum leitenden Princip des künstlerischen Schaffens erhoben wird, und als solches in dem Organismus der einzelnen Werke sich geltend macht. Dieß nämlich kann, da der Begriff der Instrumentalmusik wesentlich auf der abstracten Geltung der Töne beruht, nur entweder durch ein Mißverständniß über diesen Begriff und einer subjectiv fehlerhaften Ansicht der Kunst, oder durch ein Ueberhandnehmen des sinnlichen Reitzes der Töne veranlaßt sein: wo dann im erstern Fall frostige Geistlosigkeit, im andern, wenn nichtsdestoweniger in das zur physischen Stoffartigkeit herabgesunkene Element der Geist hineingezwungen werden soll, offenbare Häßlichkeit der Kunsterzeugnisse die Folge ist.

Wie nun in dem Vorhergehenden sich zeigte, daß der Gebrauch jenes abstracten, durch mechanische Vermittelung hervorgerufenen Tonelementes die tiefste Bedeutung hatte für die in diesem Elemente auftretende Gestaltung der Idealschönheit; als welche durch dasselbe nur nach ihrem absoluten Gegensatze zu allen übrigen Gestalten der Welt, nicht aber zugleich nach ihrer Verwandtschaft zu diesen und nach der organischen Verarbeitung des Endlichen, die in ihr vorhanden ist, dargestellt ward: so muß unstreitig eben so sehr das begriffmäßige Umschlagen jenes Elementes als bedeutsam für die weitere Entfaltung des geistigen Inhalts der Kunst sich nachweisen lassen. Zwar kann, wie schon bemerkt, das Eintreten der Stimme an die Stelle des Instrumentes zunächst, dem ächten Sinne eines dialektischen Umschlagens gemäß, für das ausdrückliche Setzen dessen gelten, was an sich schon dort vorhanden war: der Anerkennung des Reichs der Naturlaute und ihres endlichen Inhalts als der bedingenden Stoffe, ohne welche die Abstraction des reinen Tonreiches und die hieran sich knüpfende Verkörperung jener abgezogenen Idealwelt nicht hätte erfolgen können. Auch der Instrumentalcomponist darf nämlich die besondern, den

reinen Begriff des Tones gleichsam trübenden Eigenschaften der Instrumente nicht übersehen; — er befreit sich, so zu sagen, von diesen Eigenheiten, theils indem er sie, durch Zusammenstellung der verschiedenartigen, sich gegenseitig einander ausgleichen und aufheben läßt, theils indem er durch sie spielend andere, nicht unmittelbar gegenwärtige Klänge nachahmt und ihnen hindurch eine, von ihrem unmittelbaren physischen Inhalte unterschiedene Bedeutung giebt. Der Gesang, anstatt, wie jene, ein Minimum jener Naturbeschaffenheiten aufzusuchen, und auch dieses noch spielend wegzuscherzen, geht unmittelbar auf den Begriff des Naturlautes als solchen los, wie er Basis und Bedingung des künstlerischen Tones ist, und macht diesen Begriff selbst zum Mittel für die Ausführung der künstlerischen Zwecke. Als die Verkörperung jenes Begriffs wählt er die menschliche Stimme, weil diese derjenige Inbegriff von Naturlauten ist, in welchem der Begriff des Klanges, und seine Bestimmung, die in dem Leben des Geistes oder dem zeitlichen Dasein aufgehobene räumliche Natur und Aeußerlichkeit darzustellen, vollständig verwirklicht erscheint. Auch sie zwar wird nicht in ihrer Unmittelbarkeit eingeführt, als Totalität nur charakteristisch bezeichneter Klänge, oder als Rede, sondern in die Abstraction des Tones zurückgenommen, d. h. eben in Gesang verwandelt: so daß also auch hier das Element der idealen Schöpfung keineswegs unmittelbar identisch ist mit dem Elemente der endlichen Thätigkeit, welches die Sprache war; sondern eben so sehr die Verneinung der positiven Materialität dieses Elementes, wie das bejahende Setzen seiner in jener höhern Abstraction aufbewahrten Geltung. Diese Geltung nun ist es, welche den ausdrücklichen Gegensatz des Gesanges zur Instrumentalmusik ausmacht; denn durch sie wird — noch nicht zwar die Gesammtheit der endlichen Welt, wohl aber der in eine einfache, negative Einheit zurückgegangene Begriff derselben, nämlich das auf die — nur zeitlich wechselnde Einfachheit der den Moment ausfüllenden Zustände, der Gefühle, Empfindungen, Begehrungen u. s. w. reducirte zeitliche Dasein des endlichen und natürlichen Menschengeistes als Inhalt der idealen Schönheit der Töne in dem Tonwerke zur Erscheinung gebracht. Nicht zwar,

als bestände in diesem Inhalte die Schönheit dergestalt, daß jener auch wohl für sich hinreichend wäre, die Schönheit auszumachen; — denn weshalb bedürfte es dann noch der Verwandlung der unmittelbaren Naturlaute, welche dieselben Empfindungen und Begehrungen ausdrücken, in Töne, und der Uebertragung des psychologischen Zusammenhangs, den sie in der Sprache und der Rede haben, in den ästhetischen der Melodie? Allein die besondere Schönheit des Gesanges knüpft sich ganz eben so an diesen Inhalt, wie sich die allgemeine Schönheit der Tonkunst an die Welt der harmonischen Verhältnisse knüpft; oder jener Inhalt macht — wie man sich auszudrücken pflegt — den Gattungscharakter dieser Kunstform aus, und ist daher, wie alles, was als Kriterium eines Gattungsunterschiedes gilt, weder dasjenige selbst, innerhalb dessen die Unterschiede gesetzt werden, noch auch ein diesen, also hier der Schönheit, Aeußerliches. Eben so wenig nämlich, wie in Bezug auf den Begriff des Tones der Umstand, daß er zugleich Naturlaut ist, von Außen hinzugenommen wird — da vielmehr jeder Ton an sich dieß ist, und es nur darauf ankommt, ihn, ohne seine abstracte Wesenheit als Ton aufzugeben, als Naturlaut zugleich anzuerkennen oder ausdrücklich zu setzen — eben so wenig ist auch jenes endliche und zeitliche Geistesleben dem Ideale äußerlich; sondern, in dem allgemeinen und abgezogenen Begriffe der Idealschönheit als eines absolut Geistigen aufgehoben oder verborgen, bestimmt es durch sein Hervortreten theils überhaupt, theils nach seinen besondern, mehr oder minder tief in jener concreten Einheit eingewickelt liegenden Momenten, das, was man die Gattungsunterschiede jener Schönheit nennen kann, was aber genauer und philosophischer die dialektische Stufenreihe der Kunstformen genannt wird.

Wäre nun die menschliche Stimme, wie jeder andere Naturlaut, nur eine aus der Gesammtheit der endlich erscheinenden Welt zufällig herausgerissene Besonderheit: so verlöre die Kunst, indem sie dieselbe zum Elemente ihrer Schöpfung nimmt, ihre wesentliche Bedeutung, vermöge deren sie statt der endlichen Erscheinung die Erscheinung eines organisch-negativen Inbegriffs der Endlichkeit zu geben hat, und setzte sich selbst zu

einem einzelnen Momente der endlichen Erscheinung herab — wie sie denn in der That dieß thut, sobald sie sich auf eine nicht bloß spielende, sondern ernsthafte Nachahmung anderer Naturlaute einläßt. Allerdings daher gilt auch die menschliche Stimme in dem Gesange nicht bloß als unmittelbarer, einfacher Naturlaut, als Laut des Schmerzens, der Begierde oder der Freude, wie er als roher Ueberrest der geistlosen Natürlichkeit in der Welt des Geistes und der Bildung nur sparsam und verschämt zwischen dem objectiven Zusammenhange der Rede hervorbricht; sondern als Sprache, d. h. als die Erscheinung des lebendigen Geistes, der die Welt der Natur in sich aufgenommen und verarbeitet hat, und in Wahrheit als der concrete Inbegriff und die negative Einheit des Naturseins dasteht. — Nichtsdestoweniger ist es keineswegs der ganze, in dem gebildeten Organismus der Sprache ausgebreitete Reichthum des geistigen Thuns und Erkennens, welcher den unmittelbaren Inhalt des Gesanges bildet; sondern wie die Rede, indem sie ihre Klänge in Töne, und ihre die Unterschiede des Verstandes ausdrückenden Accente in den Wechsel der Rhythmen und Tonfolgen verwandelt, hiedurch sich des Individuell-Charakteristischen, wodurch sie psychologisch-geschichtliche Erscheinung ist, entäußert und zu etwas abstract-Allgemeinem wird: so verwandelt sich die unendlich reiche und gegliederte geschichtliche Welt des Geistes, das Reich seines Erkennens und seiner objectiven Thätigkeit, in das unbestimmte, schwankende und flüssige Element der zwar subjectiven, aber doch nicht für individuell, sondern für allgemein geltenden Empfindungen. So nämlich können wir, um den abstracten Begriff der allgemeineren Weise der Wahrnehmung und Vorstellung so nahe als möglich zu bringen, jene gestaltlose und stoffartige, die Zeit ausfüllende und in ihr stets werdende und wechselnde Wesenheit bezeichnen, in welche sich die organisch gebildete Welt der geistigen Objectivität umsetzt, um dem schaffenden Geiste des Kunstideals, der sie zu seinem Inhalte nimmt, Raum und Stoff zu fortgesetzter und gesteigerter Thätigkeit zu geben. Der endliche Geist erscheint hier durchaus nur als die materielle Zeit; als eine Reihe von Zuständen, die nicht, wie der Jubel und der Schmerz, welchen die

Instrumentalmusik ausdrückte, für unmittelbare Attribute der absoluten Substanz des Ideales gelten, sondern nichts anderes sind als die, zwar in dieser Substanz gesetzte, aber als immanenter Gegensatz gesetzte, aufgelöste und gleichsam flüssig gewordene Substanz der geistigen Endlichkeit. Es ist weder ein Handeln, noch ein Erkennen — die eigentlichen Attribute des geschichtlichen Geistes — welches in dem Gesange, wie in der Rede, unmittelbar ausgesprochen wird, sondern ein Empfinden, Sehnen und Ahnden; freilich ein solches, welches zu der rohen, natürlichen Empfindung eben so sich verhält, wie der Ton der Singstimme zu dem ungebildeten Schrei des Jubels oder des Schmerzens von einem Kind oder einem Wilden; nämlich ein Empfinden, in welchem für das Empfundene zu gelten hat jene wahrhafte und ächte Substanz und Totalität der geschichtlichen und objectiv organischen Gestaltung des Geistes, die hier nicht vernichtet, sondern nur aufgehoben und einstweilen, (eben um innerhalb des idealen Reiches in höherem Sinne wiederhergestellt zu werden) in Gestaltlosigkeit zerronnen ist. — Auch in dem Gesange ist noch immer, wie in der Instrumentalmusik, das eigentlich Thätige, Bildende und Schaffende der Geist des Ideales; und wenn sich dieser, statt jenes äußerlichen, gleichgültigen Mechanismus, hier des Organes der endlichen Geistesthätigkeit bedient: so geschieht dieß nicht in dem Sinne, als ob dadurch diese Thätigkeit, wohl gar als ein Höheres und Gebildeteres — an die Stelle jenes Geistes treten sollte, oder auch als ob die bloß natürliche Empfindung und Leidenschaft für einen an sich seiner würdigen Inhalt gelten könnte; sondern, wie bemerkt, nur um den Anfang zu machen zu einem Wiederaufbau des Reiches der Endlichkeit innerhalb des absoluten oder idealen Reiches in verklärter, und aus einer vergänglichen und zerbrechlichen in eine dauernde und die Bürgschaft ihrer Ewigkeit in sich tragende umgewandelter Gestalt. Welcher Anfang denn, den allgemeinen Gesetzen jedes solchen organischen Herganges zufolge, dergestalt geschieht, daß die neu zu schaffende Welt in der Bestimmung einer einfach, doch wechselnd, nicht den Raum, sondern die Zeit erfüllenden, gestaltlosen, aber nach Gestalten ringenden, gleichsam noch chaotisch treibenden und gährenden

Masse aus dem Geiste herausgeboren und von seinen belebenden Strahlen nach allen Seiten hin durchdrungen wird.

§ 47.

Das Scheinen des Endlichen in aller Kunst ist, als dialektische Verneinung des In-sich-seins des Kunstideales, wesentlich ein Herausgehen dieses Ideales aus sich selbst und Beziehung auf ein Höheres als die Kunst und die Schönheit, nämlich auf die Idee der Gottheit. In dem Gesange nun, wo jenes Scheinen das einfache Dasein der stoffartigen Geistigkeit ist, ist auch diese Beziehung eine einfache; sie erscheint unmittelbar als die Erhebung des endlichen, in Sehnsucht und Streben aufgelösten Geistes durch die Kunst zu der Gottheit. Daher die religiöse Bedeutung aller künstlerisch höher begeisterten Vocalmusik; die als solche wesentlich Anrufung der Gottheit oder Gottesdienst ist. — Nur die kleineren, meistens ein- oder zweistimmigen Gesänge sind hievon auszunehmen; indem diese theils nicht für den Ernst, sondern nur für ein leichtes Spiel der Kunst gelten können, theils als abstractes Kunstelement, der Poesie, die ihren eigentlichen, künstlerischen Gehalt ausmacht, zur Basis dienen. Diese niedere Gattung des Gesanges bedarf, um künstlerische Würde zu behaupten, der Instrumentbegleitung, welche auch bei dem religiösen Gesange, als Denkmal seines dialektischen Ursprungs, Statt finden kann, doch hier nicht wesentlich gefodert ist.

Man ist in jetziger Zeit gewohnt — unverkennbar in Folge des durch den modernen Idealbegriff aufgegangenen, höhern Bewußtseins über die Bedeutung der Kunst (§. 40.) — diese letztere als eine Vermittlerin zwischen dem Endlichen und dem Göttlichen anzusehen. So sehr nun die gesammte Stellung, welche wir von vorn herein (§. 3.) der Aesthetik und ihrem

absoluten Inhalte, der Idee der Schönheit, gegeben haben, zwischen den Ideen der Wahrheit und der Gottheit, in dem Bewußtsein von dieser in der That eigenthümlichen und charakteristischen Bestimmung, wie der Schönheit überhaupt, so insbesondere auch der Kunst, zu bestärken geeignet ist: so tritt doch eben an der gegenwärtigen Stelle noch die weitere Foderung ein, die Art und Weise dieser Vermittlung, wie sie durch die Kunst im Besondern und Einzelnen, d. h. auf ihren verschiedenen Stufen oder innerhalb ihrer besondern Gattungen erfolgt, näher nachzuweisen. Während nämlich in der Instrumentalmusik nur der allgemeine Begriff aller Kunst gegeben war, nicht aber eine besondere Beziehung desselben auf die endliche Welt, (weshalb denn dort auch die Vermittlung dieser letzteren mit der göttlichen keine andere oder näher bestimmte sein konnte, als die schon in dem abstracten Begriffe der Schönheit, oder auch in dem Begriffe des modernen Ideales vorhanden war): so ist in dem Gesange die Kunst ausdrücklich als Formbestimmung eines stoffartigen Inbegriffs der endlichen Erscheinungswelt gesetzt, und hiemit ein Verhältniß der Kunst zu dieser Welt ausgesprochen, welches, wie sich weiterhin zeigen wird, auch in allen folgenden Kunstformen mannigfach umgestaltet und mit weitern Bestimmungen bereichert wiederkehrt. Es wird daher diesem Verhältnisse ein Verhältniß zu der höhern Welt, d. h. zu der Idee der Gottheit entsprechen müssen; welches von der Theorie allenthalben mit jenem zugleich ausdrücklich nachgewiesen werden muß. Freilich kann, was die Idee die Gottheit und ihre Gestaltung an sich selbst betrachtet sei, von der Aesthetik nicht in demselben Sinne als bekannt vorausgesetzt werden, wie der Begriff und die Gestaltung der endlichen Welt vorausgesetzt ward. Um so mehr aber ist von dieser Wissenschaft darauf, wie sich jene noch unbekannte Idee vorläufig ankündigt und ausspricht durch die Gewalt, die dem auf der Spiegelfläche der Kunst allmählich seiner Totalität und Gliederung nach zur Erscheinung kommenden Bilde der endlichen Welt angethan wird, allenthalben im Einzelnen aufmerksam zu machen.

Der allgemeine Begriff dieser in der Kunst nicht nur an sich enthaltenen, sondern ausdrücklich gesetzten Vermittlung, oder die

Nothwendigkeit ihres Geschehens, sobald einmal die Kunst als lebendige, dialektische Entfaltung ihres eigenen Begriffs gesetzt wird, besteht darin, daß jede im Verlaufe dieser Entfaltung auftretende, dialektische Negation den allgemeinen Gesetzen dieses speculativen Processes zufolge zugleich ein Fortschritt zu dem Höheren sein muß. Hierin nämlich liegt: daß, wo diese Negation, wie es bei dem Uebergange der Instrumentalmusik in dem Gesang sich so verhielt, ein Hereinscheinen der niedern Sphäre in diejenige ist, innerhalb deren das dialektische Umschlagen erfolgt, mit dieser niedern zugleich die höhere in eben jene Kunst hereinscheinen wird; — weil nämlich sonst jenes In-sich-scheinenlassen des Niederen, (welches hier überhaupt das Endliche ist) ein wirkliches Herabsinken in die niedere Sphäre sein würde. Mit jedem Schritte daher, welchen die Kunst rückwärts thut in das Reich der endlichen Welt, wird sie einen andern vorwärts thun in die Sphäre des Göttlichen; oder — um ein zugleich anschaulicheres und genauer die Sache ausdrückendes Bild zu brauchen — ein jedes Aufsprossen endlicher Gestalten aus der Tiefe ihres verschlossenen Inneren, wird diese Gestalten von dem Strahle des göttlichen Lichts, der sie aus dem mütterlichen Boden hervorlockte, umgebildet zeigen. Diese Beziehung auf das Göttliche erscheint jedoch nur dann als eine an oder in dem Kunstwerk ausdrücklich gesetzte, wenn, wie dieses in dem Gesange und in der gesammten bildenden Kunst der Fall ist, der Geist der Kunst als solcher an die Objectivität ihres endlichen Gegenstands entäußert auftritt; — dahingegen, wo, wie in der dramatischen Musik und in der Poesie, diese Entäußerung zugleich zurückgenommen, oder die endlichen Objecte ihrer Wahrheit nach ausdrücklich als bloß scheinende in der Kunst gesetzt sind, jene Beziehung nur eine an sich seiende oder aufgehobene ist. — In eben dieser Beziehung ist übrigens der Grund zu suchen, weshalb es meist so schwer fällt, sowohl die gemeine Wirklichkeit der Erscheinung, als auch selbst die speculative Wahrheit dieses Wirklichen in jenen Gestalten wieder zu erkennen; obgleich beides unstreitig in ihnen enthalten ist, — indem nämlich dieselben, so gewiß sie künstlerische und idealschöne sind, eine Spur der Wirksamkeit des Göttlichen an sich ausgeprägt tragen müssen, durch

die ihre übrige Beschaffenheit oft bis zur Unkenntlichkeit verändert oder überdeckt wird. Betrachtet man als das Subject dieser Veränderung die endlichen Gestalten, so ist die Kunst der medius terminus des Schlusses, durch den diese mit dem Göttlichen zusammengeschlossen werden; in Wahrheit aber ist das Substantielle in diesem Hergange vielmehr der Geist der Kunst selbst, welcher, indem er die Tiefen seines Inneren aufschließt und den darin aufgehobenen Gestaltenreichthum hervorzieht, eben dadurch sich über sich selbst erhebt, und eine ihm zunächst noch äußerliche Welt des Göttlichen auf der Spiegelfläche seiner Schöpfung wiederscheinen läßt.

In dem Gesange nun ist diese Beziehung des Endlichen auf das Göttliche, die durch die Kunst und in der Kunst erfolgt, noch die einfachste, und wegen dieser Einfachheit die auffallendste und am leichtesten verständliche. Der einfache, in Stoffartigkeit umgewandelte Begriff des geistigen Thuns und Leidens — die subjective, aber allgemeine Empfindung, wird unter der gleich einfachen Bestimmung gesetzt, daß ihr absoluter Gegensatz die Gottheit sei: sie selbst gilt unmittelbar für das Aufstreben des endlichen Geistes in der zur einfachen Intensität zusammengegangenen Totalität seiner Kräfte zu der Anschau und dem Besitze des Göttlichen. Dieß pflegt man gewöhnlich so auszudrücken: daß die Kunst des Gesanges zu ihrem Inhalte habe nicht alle und jede Empfindung, sondern vorzugweise die Empfindungen der Andacht — die Sehnsucht nach dem Göttlichen und den Schmerz über seine Ferne, so wie das Streben und Suchen nach ihm, und den Jubel über seinen Gewinn. Richtig verstanden hat dieser Ausspruch seine vollkommene Wahrheit: nur darf man dabei nicht vergessen, daß, wie alle Künste, so auch diese, den geistigen Inhalt nicht unmittelbar als einen vorhandenen voraussetzt, und ihm nur einen Körper, (der dann vielmehr nur ein äußerliches Gewand zu nennen wäre) zu geben bemüht ist, sondern daß sie mit dem Körper zugleich die Empfindungen, oder vielmehr das Weltbewußtsein, welches in diese (— nur so in ihrer höchsten Bedeutung und Reinheit erfaßten) Empfindungen den gesammten Weltinhalt versenkt, schaffend hervorruft. Sind diese Empfindungen auch außer dem Gesange vor-

handen: so ist dieß ein Werk der Religion und der göttlichen Offenbarung, die vielleicht noch auf anderm Wege dieselben Wirkungen hervorzurufen vermag, welche zu erzeugen innerhalb der Sphäre der noch nicht von der Gottheit unmittelbar ausgegangenen Begriffe, vorzugweise der Beruf der Kunst auf der gegenwärtigen Stufe ihrer Begriffsentwickelung ist. Wie denn auch der gewohnten Ansicht des Lebens zufolge es das Werk des Gesanges ist, das gesammelte, das heißt das aus seiner Zerstreuung in den Interessen und Erkenntnissen der endlichen Welt in seine absolute Einheit zurückgerufene und in einfache Empfindung gleichsam aufgelöste Gemüth zu Gott emporzuheben und mit dem Bewußtsein und der Gegenwart des Göttlichen zu durchdringen. Die Stimmung der Andacht, wie sie in dem Gesange sich ausdrückt, gilt nicht als besondere oder einzelne neben andern Stimmungen oder Empfindungen der Seele, sondern als der wesentliche Inbegriff der übrigen, worein alle diejenigen, deren Bedeutung und Gegenstand bloß endliche sind, sich auflösen, in der aber die Richtung auf den göttlichen Gegenstand eine nicht minder unendliche Mannigfaltigkeit der zeitlich wechselnden Zustände erzeugt, wie außerhalb ihrer die Zerstreuung in dem Endlichen. Eben diese Richtung nun erscheint in ihrer wahren Bedeutung durchaus nur in der Kunst des Gesanges. Nur nämlich, indem sie an ein Moment der Aeußerlichkeit angeknüpft und somit in die Sphäre der Objectivität herausgeführt wird, wird es klar, wie sie, ohne einerseits die äußere und zeitliche Existenz des Geistes aufzuzehren, andererseits ohne sich mit demselben, indem sie sie nach ihren besondern endlichen Momenten zur Ewigkeit erheben sollte, zu beflecken, dennoch für das wesentliche und universelle Dasein des Geistes gelten kann. Daher denn, auch jene Möglichkeit einer anderweiten religiösen Erzeugung derselben Empfindungen vorausgesetzt, eben diese Kunst selbst der Religion zum Bedürfnisse werden muß, weil nur durch sie diese Empfindungen, wiefern sie eben zeitlich zur Existenz kommende Empfindungen, und nicht bloß innerliche Gesinnung sein sollen, zugleich in ihrer Reinheit und in ihrer universalen Bedeutung festgehalten, nämlich einerseits vor der Vermischung mit Irdischem und Unreinem bewahrt, andererseits als eine unter der

Gestalt der Objectivität und Allgemeinheit gesetzte Totalität der Gefahr entnommen werden, in der Vielfachheit des subjectiven und äußerlichen Treibens als besondere und einzelne sich zu verlieren, oder auch den nothwendigen und berechtigten Wechsel dieses letzteren durch übermächtiges Eingreifen und durch Ansprüche, denen dieses nicht gewachsen wäre, zu stören.

Man sieht also aus allem Bishergesagten, daß nur als religiöse oder geistliche Musik, als Anrufung der Gottheit oder Gottesdienst der Gesang die Bestimmung seines Begriffs erfüllt und seine Stelle in der Stufenreihe der Künste behauptet. Auch ist es in diesem Zeitalter der höhern Ausbildung der Tonkunst allgemeine Gewohnheit geblieben, Gesangmusiken von größerem Umfang und Aufwand der tieferen Kunstmittel, nur einen religiösen Inhalt oder Text zu geben, und sie, für Zwecke des kirchlichen Cultus bestimmt, als geistliche Musik von der Instrumental- und der dramatischen Musik als der weltlichen Tonkunst ausdrücklich zu unterscheiden. Diese Unterscheidung hat freilich das Unbequeme, daß dadurch die beiden letzteren ihrem geistigen Inhalte nach niedriger, als jene, gestellt, und die Beziehung auf die Gottheit — die in jenen nur eine nicht ausdrücklich gesetzte, aber darum nicht weniger wahrhafte und wirklich vorhandene ist — ihnen abgesprochen zu werden scheint. Man könnte sogar einwenden, daß diese ausdrückliche Beziehung auf die Gottheit in dem Gesange nichts anderes als das Bewußtsein der Entfernung des Endlichen von der Gottheit ausdrücke; und daß eine Kunst, welche, wie namentlich die Instrumentalmusik, die ungetrennte Einheit beider in dem reinen Begriffe des Ideales zu ihrem Inhalt hat, eben so sehr oder noch mehr die Benennung einer unmittelbar göttlichen, heiligen oder geistlichen verdiene. — Indessen wird das Vorbehalten dieser Ausdrücke für die höheren Gattungen der Vocalmusik dadurch gerechtfertigt, daß jene nicht sowohl für unmittelbare Prädicate der Kunst als solcher zu gelten haben, als vielmehr für Bezeichnungen der persönlichen Thätigkeit und der Zwecke ihrer Ausführung, so wie auch der Stimmung, die ihr Genuß anregt. In Bezug auf diese nämlich läßt sich nicht verkennen, wie jene im Begriffe dieser Kunst enthaltene Sonderung, Scheidung und

hiedurch vermittelte gegenseitige ausdrückliche Beziehung des Göttlichen und des Endlichen, sich auf sie überträgt und eben jene Stimmung der Andacht, d. h. des Suchens und Strebens nach dem Göttlichen, aufregt; während durch die Instrumentalmusik vielmehr nur das einfache, von aller Beziehung auf das Individuelle und Persönliche, und auch auf eine noch ferne persönliche Gottheit freie, und daher nicht eigentlich religiös zu nennende Bewußtsein eines Göttlichen und Absoluten überhaupt geweckt wird.

In dieser gesammten Art und Weise aber, wie der Gesang durch das Unterscheiden des Endlichen sich zur Ahndung und Anschau des Göttlichen erhebt, liegt zugleich die Nothwendigkeit, daß er nicht durchgängig oder in allen dieser Kunst angehörenden Werken den unmittelbaren Aufschwung zum Göttlichen bezeichnen kann, sondern nur in den tiefer angelegten und kunstreichen; — daß es vielmehr innerhalb dieser Kunst eine Stufenleiter des quantitativen Werths oder Gehalts ihrer besondern Arten geben muß, in welcher das Höherstehende zugleich das unmittelbarer und im tieferen Sinn auf die Gottheit sich beziehende ist. Weil nämlich die ausdrückliche Beziehung auf das Göttliche wesentlich durch das Setzen des Endlichen oder der Empfindung erfolgt: so muß sich die Vocalmusik vor allem als die Macht bewähren, welche die Empfindung nach allen ihren mannigfaltigen Bestimmungen und Modificationen, doch stets in jenem allgemeinen idealen Elemente, durch welches sie der Ineinsbildung mit dem Geiste der Kunst fähig werden, gleichsam schwimmend, und ihren physischen Bestandtheilen nach in dasselbe aufgelöst, hervorruft und darstellt. Allerdings giebt es daher auch einen weltlichen Gesang, in dessen Ausdruck man bestimmte einzelne Empfindungen, Leidenschaften und Zustände, wie Liebe, Zorn, Freude und Schmerz, Streben und Sehnsucht in bestimmten subjectiven Richtungen, Scherz u. s. w. ausgedrückt finden kann, und der sich zu dem geistigen genau eben so wie (§ 24.) Anmuth und Würde zur Erhabenheit verhält. Allein zuvörderst darf man auch hier den künstlerischen Ausdruck jener Empfindungen und Thätigkeiten nicht mit einer Nachahmung ihres natürlichen Ausdrucks verwechseln, und insbesondere nicht außer Acht lassen,

wie außer der allgemeinen idealen Metamorphose, die aller endliche Inhalt in der Kunst durchgeht, die der Empfindungen in dem Gesange noch namentlich den Charakter einer Verallgemeinerung trägt; indem jederzeit das Individuell-Charakteristische in ein flüssiges Element unbestimmten Sehnens und Strebens aufgelöst werden muß, um den flüchtigen und gleichsam nur über Gewässern zu schweben liebenden Geist des Gesanges aufzunehmen. Hierin mag der Grund liegen jener häufig gemachten Bemerkung, daß für die feinsten und zartesten lyrischen Gedichte, indem sie in eine, wenn auch an sich untadelhafte Melodie gesetzt werden, meist das Beste und Eigenthümlichste ihrer Gedanken verloren geht, und die Musik, während sie sonst das Irdische verklärt, hier umgekehrt das Aetherische zur Erde herabzuziehen scheint. Nicht, als sei der Gesang überhaupt in seinen einzelnen Werken einer minder individuellen und charakteristischen Ausbildung fähig, als andere Kunstwerke; — sondern weil hier das Charakteristische nur in dem Geiste der Kunst selbst liegt, und nicht, wie in der Poesie, mit dem Charakteristischen dieses Inhalts zusammentrifft: weshalb denn die eigenthümliche ideale Vollkommenheit der letzteren, (die in der Einheit und Stärke besteht, mit der die Individualität dieses Inhalts aufgefaßt ist) — wenn sie auf die musikalische Vollkommenheit zurückgeführt werden soll, zu Grunde gehen muß. — Sodann aber ist auch dieses nicht zu vergessen, daß alle nicht unmittelbar geistliche oder religiöse Vocalmusik nicht bloß qualitativ, sondern auch quantitativ sich von der geistlichen unterscheidet; indem jene ideale Thätigkeit der mittelst des Heraussetzens des Niederen erfolgenden Erhebung zu dem Höheren, in der Bestimmung des unmittelbaren Daseins gesetzt, wie es in dem Begriffe des Gesanges der Fall ist — nichts anderes giebt, als, wie bemerkt, eine Stufenleiter des intensiven Gehalts oder des Gradunterschieds der in jenes den dialektischen Proceß ausdrückende Dasein hervorgerufenen Werke. Wegen eben jener Unmittelbarkeit, mit welcher der innere, dialektische Hergang hier in ein äußerliches Dasein umgesetzt auftritt, wird sich auch dieser Gradunterschied anknüpfen an die äußerliche Gestaltung der Kunst, und die Abstufungen in dieser werden jene Stufenreihe des Geistes bezeichnen. Es erscheint

daher derselbe als ganz entsprechend jenem in der Instrumentalmusik bemerkten Gradunterschiede nach der Vollständigkeit der äußern Mittel; und eben so, wie dort der Gebrauch einzelner Instrumente oder einer eng begränzten Gruppe derselben, nur einer geringern Intensität des Geistes Raum sich zu entfalten ließ, so hier die Anwendung einzelner oder weniger Stimmen. Auf diese Weise ist jene Sitte der Kunst zu rechtfertigen, (welche man, nicht berücksichtigend diesen tiefer in dem Begriffe des Gesanges liegenden Zusammenhang, leicht für Eigensinn und Willkühr halten könnte): daß Compositionen für Chöre oder für eine unbestimmte Mehrheit von Stimmen (—abgesehen für jetzt von der dramatischen Musik) nie leicht weltlichen Inhalts sind. Empirisch bewährt sich diese Nothwendigkeit durch den Instinct der noch mit minder klarem Bewußtsein und minder ausgebildeter Kunstfertigkeit Gesangmelodien erfindenden Völker und Zeitalter; indem auch dieser Instinct eben so sehr, wie die gebildete Kunst, den Einzelnen Lieder der Liebe und sehnsüchtiger Leidenschaft, den Massen aber Lieder der Andacht in den Mund gab, und nur etwa jene, die Gefühle der Vaterlandliebe und des muthigen und jugendlich feurigen Gemeinsinns athmenden, choralartigen Gesänge zwischen beide gewissermaßen in die Mitte stellte; — so wie andererseits durch das Mißlingen der Versuche, Compositionen von größerem Umfange für Gedichte endlichen Inhalts zu setzen: Versuche, die jederzeit für frostige und verkünstelte gelten werden.

Wie bei der Instrumentalmusik der Mißverstand nahe lag, über der anspruchvollen Virtuosität des vereinzelten Instrumentspieles den tiefern und höhern Geist der Gesammtcomposition zu vernachlässigen oder in Schatten zu stellen: so sieht man häufig bei dem Gesange, außer jenem nämlichen, auch noch den verwandten aber gewissermaßen entgegengesetzten Irrthum eintreten, welcher die einfache und wenig gebildete Natürlichkeit der reinen, d. h. der von der tiefern Kunst der Harmonie entfernt bleibenden Melodien — zunächst zwar ein- oder zweistimmiger Lieder, sodann aber auch der einfachern Choralgesänge — im Gegensatz der kunstreichern und contrapunctisch zusammengesetzten, besonders der fugirten Musiken für das Edlere und Würdigere nimmt. Es ist hiebei, außer dem Allgemeinen, was über das Verkennen der hohen Würde der vermit-

telnden harmonischen Wissenschaft oben bemerkt ward, noch insbesondere das Stehenbleiben bei dem Natürlichen und bei dem materiellen Interesse für denjenigen Ausdruck menschlicher Gefühle, der noch nicht die höchste Verklärung derselben durch den absoluten Lichtgeist des Ideals und der Kunst enthält, zu rügen. Nicht als seien die einfachern Melodien entblößt von diesem höheren Geiste: allein die mindere Intensität und Tiefe dieses Geistes in ihnen steht gerade dann dem Stoffartigen des endlichen Geisteslebens am nächsten, wenn sie auf den höchsten und reichsten Gehalt Anspruch macht, und an die Stelle jener Kunst treten will, die ihrem Begriffe nach diesen Gehalt zu fassen fähig ist. Das Interesse an diesem Elementarischen der Kunst ist daher auch nur ein Anfang zu dem wirklichen Eindringen in die Tiefen des künstlerischen Geistes, und die Wärme und Innigkeit dieses Interesses, so wie diejenige, die man vorzugweise vor höheren Kunstwerken in seinen Gegenständen wahrnehmen will, ist noch sehr verwandt der stoffartigen Wärme des außeridealen Geistlebens. — Auch innerhalb der religiösen Musik kann keineswegs zugegeben werden, daß, wie Viele behaupten wollen, die einfachere und die kunstreichern Wendungen und Gebilde der Harmonik verschmähende, z. B. der Chorale oder auch des ältern, italienischen und katholischen Kirchenstyls im Gegensatze des deutschen und protestantischen, eine reinere und tiefere Andacht in sich halte oder eine solche erwecke. Wäre die Andacht, die wesentlicher Inhalt oder Wirkung der Gesangmusik ist, ein einzelnes, dem endlichen oder psychologischen Erscheinungsleben angehörendes Gefühl neben anderen dieser Art: so könnte dieß in so fern zugegeben werden, als auch hier, wie überhaupt, das Einfachere der Kunst den natürlichen und unmittelbaren Empfindungen näher steht, als das Tiefere und Concretere; — wie es denn allerdings in der gemeinen Wirklichkeit sich so verhalten mag, daß viele Menschen wegen ihrer individuellen Beschaffenheit und Entfernung von dem Tieferen der Kunst, von jener einfachern Musik leichter religiös ergriffen und angeregt werden, als von der kunstreichern. In Betracht aber, daß jene religiöse Bedeutung nicht ein von Außen aufgenommener Inhalt, sondern die wesentliche Bestimmung und Richtung der Kunst selbst auf der Stufe ist, die sie als Vocalmusik einnimmt — fällt hier das religiös Bedeu-

tende oder Gehaltvolle mit dem Künstlerischen zusammen, und jeder Fortschritt in der Ausbreitung und Tiefe des letzteren wird zugleich ein Fortschritt in Bezug auf das erstere sein. Was sich denn auch empirisch dadurch bewährt, daß alle diejenigen, die durch diese tiefern Compositionen zur Andacht erregt werden, eben dieser Anregung, wiewohl in geringerem Grade, auch durch die einfachern fähig sind; nicht aber umgekehrt.

Was die geschichtliche Stellung der Vocalmusik betrifft: so ist wohl nicht unrichtig, zu sagen, daß sie ihrem Begriffe nach die älteste aller Künste, ja in gewissem Sinne die Wiege der übrigen ist, indem unter allen Völkern und zu allen Zeiten der Gesang, freilich zunächst nur noch in einer einfachen und ungebildeten Gestalt, den Uebergang bildet von dem Thun und Treiben des gemeinen Lebens in das künstlerische, und namentlich zunächst die Poesie von anderer Mittheilung abscheidet; sodann aber auch durch seine Stellung in den religiösen Cultus, in welchem alle bildende Kunst ihren Ursprung hat, eine Brücke schlägt von der gemeinen Wirklichkeit zu dieser letzteren, ohne welche in jener schwerlich der Funke des idealen Schaffens entzündet werden konnte. Ganz ein anderes aber, als von diesem frühzeitigen Auftreten des Begriffs der Vocalmusik, gilt von ihrer höhern Ausbildung als selbständige Kunst. Eine selbständige Kunst nämlich nennen wir nur die neuere Kirchenmusik, wie dieselbe seit dem sechzehnten Jahrhundert in Italien, seit dem Beginne des achtzehnten in Deutschland aufgeblüht ist: darum, weil nur sie, nicht aber die ältere religiöse, oder auch die weltliche Gesangmusik aller Zeiten, von der Poesie dergestalt sich abgelöst hat, daß dasjenige, was man den Text nennt, der in Gedanken und Worte gefaßte Zusammenhang der auszudrückenden und zu gestaltenden Empfindungen und Zustände — wenn er auch keineswegs als gleichgültig betrachtet werden darf, sondern stets dem Geiste des musikalischen Kunstwerks gemäß erfunden werden muß, doch nicht mehr der eigentlichen Kunst der Dichtung angehört, oder, wiefern er etwa zufällig und im Einzelnen dieser angehört, es doch nicht die Poesie in ihm ist, welche die mangelhaften Wirkungen der Musik vervollständigen und als Kunst mit der letztern Kunst in Ein Gesammtkunstwerk zusammengehen soll.

Man pflegt dieß gemeiniglich so auszudrücken: daß in diesen kunstreichern Gesangstücken die Musik über die Poesie herrsche, während in den einfachern die Poesie die herrschende sei. Allein dieser Ausdruck des Herrschens ist wenigstens in dem erstern Falle unangemessen: denn wenn auch dort von einem eigentlichen Zusammenwirken beider Künste als solcher die Rede sein könnte, so dürfte die Musik der Herrschaft der Poesie sich nie entziehen, da sie zu dieser Kunst als die einfachere und (nicht freilich im gemeinen, wohl aber im höhern, idealen Sinn) — stoffartige sich verhält. Wie denn auch allenthalben, wo die Musik die Bestimmung hat, Begleiterin einer Dichtung, die wirklich als Kunstdichtung gilt, zu sein, sie durchaus nur als elementarischer Stoff in die von jener Kunst gegebene organische Einheit sich hineinbilden kann.

Ueber das Verhältniß des Gesanges zu der Instrumentalmusik ist noch dieß zu bemerken, daß auf entsprechende Weise, wie so eben gesagt ward, daß der Gesang als einfach elementarischer Stoff die Poesie umgeben und in deren Gliederung eingehen könne, so der Gesang seinerseits wiederum von den Tönen der Instrumente begleitet werden kann, die dann ihre Selbständigkeit gegen ihn verlieren und als Begleitung oder dienendes Element sich an ihn anschließen. Dieß nämlich ist auch in der Kunst, wie in allen sich dialektisch entfaltenden Begriffen, allgemeines Gesetz: daß das dem Begriffe nach Vorangehende, d. h. das Einfachere und Abstractere, wo es, in seiner Besonderheit und Eigenthümlichkeit erhalten oder ausdrücklich gesetzt, mit dem Concreteren in Berührung kommt und mit demselben in eine Einheit der Gestalt zusammengehen soll, sich diesem unterordnen und dasselbe in jedem einzelnen Falle für das Princip seiner Gestaltung anerkennen muß. Es ist diese, von dem Begriffe der Kunst allerdings gebilligte oder in ihm bewährte Sitte der Instrumentbegleitung des Gesanges, wohl ein Grund gewesen, weshalb man lange Zeit Bedenken getragen, diese beiden Arten der Tonkunst als dem Begriffe nach und nicht bloß der äußern Form und Erscheinung nach verschiedene auseinanderzuhalten: welche Bedenklichkeit aber in Wahrheit nicht mehr Gewicht hat, wie wenn man aus gleichem Grunde die Musik

mit der Poesie, oder — wegen der nothwendigen Einschließung plastischer und malerischer Werke durch Bauwerke — die Architektur mit der Plastik und mit der Malerei in Eins zusammenwerfen wollte. Vielmehr kann man sagen, daß die Instrumentbegleitung dem Gesange als bleibendes Zeichen oder Denkmal seiner durch den Begriff ihm zugetheilten Genesis dient; — wie denn auch in der Geschichte diese Genesis sich ausdrückt, nicht zwar als frühere geschichtliche Entstehung des Begriffs der Instrumentalmusik, noch auch als frühere Kunstvollendung derselben, aber doch als das Hervorgehen des allein künstlerisch selbständigen, modernen Gesanges aus dem zwar noch unselbständigen und nur als Begleitung des Gesanges auftretenden, aber ungeordneten und diesen übertäubenden Instrumentspiele. *) — Was übrigens den künstlerischen Zweck der Instrumentbegleitung betrifft, so besteht dieser wesentlich darin, daß der Gesang durch sie deutlicher und entschiedener von dem bloß natürlichen Ausdruck der Empfindungen abgeschieden werde. Weshalb denn auch dieselbe bei leidenschaftlichen oder einen s. g. weltlichen Inhalt habenden Gesängen, und also vornehmlich bei den ein- oder zweistimmigen Gesängen ungleich mehr Bedürfniß ist, als bei den von dem höheren Geiste der Andacht erfüllten und überhaupt den vielstimmigen. Bei diesen letzteren ist es vielmehr der entgegengesetzte Fall eines mit dem tieferen Eingehen in die Irrgänge der Harmonik und auch mit einer Erweiterung des äußern, zeitlichen Umfangs verbundenen höheren Aufschwungs in die ätherischen Tiefen des Gedankens, welcher namentlich in den sogenannten Oratorien wiederum zu dem Instrumentspiele zurückführt und dieses zum tragenden und vermittelnden Elemente für die Stimmen macht. — Dieß kann man bereits als einen Uebergang in die dramatische Musik ansehen, wiewohl

*) Im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert war der Kirchengesang durch das Instrumentspiel übertäubt und erdrückt worden — als Palestrina ihn zu seiner Reinheit wiederherstellte, und der Stifter und Urmeister der höheren, modernen Gesangmusik wurde. Vergl. Rochlitz: für Freunde der Tonkunst 1ster Thl. S. 293 ff.

diese letztere, sobald sie ihren vollen Begriffe nach auftritt, eine wesentlich von jener verschiedene Sphäre für sich bildet.

C) Die dramatische Musik.

§ 48.

Der allgemeine Begriff des endlichen Geistlebens, der in der Gestalt der Empfindung und ihres Ausdrucks, der menschlichen Stimme, durch den Gesang in unmittelbarer Einheit mit dem idealen Geiste der Kunst und als reiner und ungestörter Aufschwung zu dem Göttlichen gesetzt ward, ist an sich eben so sehr der absolute Gegensatz zu dem Kunstideale. Als solchen faßt ihn die Kunst und bezwingt oder hebt ihn auf, indem sie ihn als den Gegensatz und Widerspruch in sich selbst darstellt; das Göttliche aber, dessen die Empfindung nur in der ungetrennten Einheit mit der Kunst theilhaftig werden konnte, in das ideale Bewußtsein, das sich dort in die Empfindung versenkt hatte, zurücknimmt. Hierin besteht der Begriff der dramatischen Musik oder der Oper, welche also, wie äußerlich oder der Erscheinung nach, so auch innerlich oder Idee nach die höhere, vermittelnde Einheit der Instrumentalmusik und des Gesanges ist, indem sie das Element der Negativität oder Endlichkeit, welches der Gesang enthält, ohne es bei Seite zu legen oder wegzuwerfen, aufs neue aufhebt, oder es als den bezwungenen und dialektisch verarbeiteten Gegensatz des reinen und absoluten Kunstideales aufzeigt.

Von der vorzugweise so zu nennenden Gesangmusik zu der dramatischen ist abermals ein dialektischer Schritt; — doch nicht, wie von der Instrumentalmusik zu dem Gesange, nach einem zunächst als negativ gegen den unmittelbaren Kunstbegriff erscheinenden Resultate hin, sondern zu einem diesen Begriff aus jener Negativität, (die jedoch, wie gezeigt ward, einen für den

Begriff selbst positiven und wesenvollen Sinn hatte) in seine volle und erste Integrität wiederherstellenden. Es ist eine Negation der Negation, durch welche für denjenigen, der die Begriffe der Instrumentalmusik und des Gesanges speculativ durchgegangen ist, der Begriff der Oper zu Stande kommt; eine Verneinung nämlich des Negativen, welches durch das in dem Begriffe des Gesanges gesetzte endliche Dasein in den reinen Idealbegriff der Kunst zu kommen schien. Allein es ist eine solche Verneinung, die, wie jede wahrhaft dialektische, jenes Negative nicht zu einem Unwahren macht, sondern vielmehr auf einen Standpunct es erhebt, von welchem aus die Wahrheit, die es eben als Negatives hat, und die Bedeutung seines nothwendigen Gegensatzes zu dem gleich wahren positiven Sein, welches dadurch negirt wird, für die Anschauung und das Verständniß gewonnen wird. In der äußern Gestaltung oder dem Körperbau der Kunst — welcher indessen, wie wir bisher allenthalben sahen, von ihrem Geiste unzertrennlich ist, und stets entsprechende Metamorphosen mit diesem letzteren durchgeht — zeigt sich diese Negation der Negation dergestalt, daß, ohne diejenigen Töne, die zugleich als Naturlaute gelten, und darum den reinen Begriff des Tones aufheben, aus dem Kunstwerke zu verweisen, dieselben in eine solche organische Einheit zusammengeführt werden, deren Princip nicht, wie in der eigentlichen Vocalmusik, unmittelbar durch sie selbst, sondern durch die den reinen und abstracten Begriff des Tones repräsentirenden Töne der Instrumente ausgesprochen wird. Hiedurch nämlich unterscheidet sich das Verhältniß der Töne beider Art in der dramatischen Musik von ihrem Verhältnisse in dem von Instrumenten begleiteten Gesange: daß dort die Melodien der Singstimmen nur als besondere Theile oder Momente aus dem großen harmonischen Ganzen, dessen Grundzüge durch die Instrumente angegeben werden, hervorzugehen scheinen; während auch in dem kunstreichsten Vocalwerke die Gesangmelodien schon unter sich selbst die organische Verbindung, zu der die einzelnen hier nicht zugleich im Gegensatz stehen, festzuhalten hinreichend sind. Man kann nun sagen, daß durch jenen tieferen organischen Bau der Oper die Singstimme aufgehoben wird in einem höhern künstlerischen Zu-

sammenhange; in einem solchen, als dessen unmittelbares Dasein wiederum der reine Ton auftritt, der aber hier ausdrücklich als das Element erscheint, welches das ihm entgegengesetzte bezwungen und in seine eigene Substanz verwandelt hat.

Es kommt aber nun darauf an, auch die geistige Bedeutung dieses in der Kunstform der dramatischen Musik sich ausdrückenden Processes nachzuweisen, und aus dieser die besondern Eigenschaften dieser Kunstart abzuleiten. Die Schwierigkeit dieser Erkenntniß besteht besonders darin, daß es als ein Widerspruch erscheinen muß, wenn einerseits das Endliche, die Empfindungen und geistigen Zustände, die fortwährend der Inhalt des auch in der dramatischen Musik beibehaltenen Gesanges bleiben, ausdrücklich als das dem reinen Geiste des Kunstideals Entgegenstehende und durch ihn Aufgehobene und Verneinte dargestellt werden sollen; andererseits eben diese ihre fortgesetzte, ja selbst an Tiefe und Umfang des Dargestellten gesteigerte Darstellung es klar beweist, daß eben jener ideale Geist, der sie bekämpft und aufzuheben trachtet, ihrer, um die vollständige Verwirklichung seiner selbst zu vollbringen, bedarf. Es ist dieser innere und tief in dem Begriffe liegende Widerspruch, (der, obwohl er auch in andern Kunstarten vorkommt, doch hier, eben wegen der übrigen Einfachheit und Abstraction der Tonkunst, auffallender als in irgend einer andern hervortritt) — welcher auch äußerlich die Oper als ein sich in sich selbst widersprechendes, ja zerstörendes Gebilde erscheinen läßt, und oft bei Solchen, die nicht tiefer in das Verständniß jenes Begriffs eingedrungen waren und der begeisterten Anschauung auch dieser hohen Kunstform das Räsonnement des Verstandes geopfert hatten, den Zweifel erregt hat, ob denn auch die Oper wahrhafte Kunst, oder ob sie nicht vielmehr ein „Rührei von Kunst und Unsinn" sei. Da der endlich geistige Stoff der durch die Singstimme ausgedrückten Zustände, Empfindungen und Leidenschaften hier nicht, wie in der Gesangmusik, in der Gestalt einer thätigen Erhebung des Geistes zur Gottheit, als unmittelbar Eins mit dem Geiste des Kunstideals, sondern im Gegensatze zu diesem begriffen auftreten soll: so kann das Singen hier nicht mehr, wie dort, die Bedeutung eines bewußten und absichtlichen Heraustretens aus der gemeinen, endlichen Wirklichkeit

des Geistlebens haben; sondern es muß sich unmittelbar für eine solche Thätigkeit geben, der für sich die künstlerische oder religiöse Weihe noch fremd bleibt. Die singenden Personen in der Oper gelten ausdrücklich für redende und handelnde: aber eben der Umstand, daß sie singen, statt zu reden, und, in der Leidenschaft des Augenblicks befangen, nichtsdestoweniger eben durch ihr künstlerisches Thun sich über den Augenblick und die Leidenschaft erhoben und in das Reich eines idealen Bewußtseins eingetreten zeigen, scheint jenes ihr Handeln und Reden Lügen zu strafen. Allerdings wird dieser äußerliche Widerspruch nur darum ein so beleidigender, weil die Meisten die Bedeutung, die der Gesang außerhalb der Oper hat, unwillkührlich auf diese übertragen, und den dargestellten Personen dasselbe Bewußtsein unterlegen, welches dem Darstellenden, wie jedem die Tonkunst Ausübenden freilich nicht fehlen kann: — ein Mißverständniß, welches durch die durchgängig fehlerhafte Art und Weise unserer musikalisch-dramatischen Aufführungen genährt wird, welches aber wegfallen würde bei einer Aufführung, die eine wahrhaft künstlerische Illusion hervorzubringen fähig wäre — von deren Bedingungen noch weiterhin die Rede sein wird. Wiefern indessen in dem Begriffe der dramatischen Musik selbst die Nothwendigkeit dieses und ähnlicher Widersprüche enthalten ist: so kann allein eine ächt wissenschaftliche Entwicklung dieses Begriffs und seiner dialektischen Genesis aus den Begriffen der vorangehenden Formen der Tonkunst dieselben nicht zwar vertilgen, wohl aber ausgleichen und erklären.

Es ist nämlich in dieser gesammten Begriffbestimmung der Oper nicht zu übersehen (— was freilich nicht nur in einer bloß verständigen Reflexion über ihren Begriff, sondern auch in der Anschauung der Gestalt, in der sie uns, bei dem gegenwärtigen Zustande der dramatischen Kunst, vorgeführt zu werden pflegt, nur allzuleicht übersehen wird) — daß es keineswegs die äußere Wirklichkeit selbst oder deren unmittelbare Nachbildung ist, was hier zu dem reinen Begriffe des Kunstideals in einen Gegensatz gestellt wird; sondern einzig die aus diesem Ideale herausgeborene, ideelle oder Scheinexistenz jener Wirklichkeit; — daß mithin das Setzen und das Aufheben oder Bezwingen

des Gegensatzes eine und dieselbe Handlung ist. Deutlicher als in irgend einer andern Kunstart liegt es in der Oper vor Augen, daß das Setzen der endlichen Gestalten auch in ihrer scheinbaren Selbständigkeit gegen das Ideal nicht die Bedeutung einer Naturnachahmung haben kann, indem Sinne, in welchem es jeder eigentlichen Nachahmnng unmittelbar um das Sein und das Wesen des nachgeahmten Gegenstandes in seiner ganz begrenzten Besonderheit zu thun ist. Eben weil auch die dramatische Musik der abstracten Allgemeinheit der Kunst noch so nahe steht, und den bunten Reichthum der äußeren Gestalten nur gleichsam noch wie einen leichten Hauch auf ihrer Oberfläche erscheinen läßt, muß das Mißverständniß, welches diese Gestalten für das wirkliche Contrefei des endlichen Fürsichseins hält, hier eine noch weit grellere Disharmonie in die ideale Anschauung bringen, als in jeder andern Kunst. Je näher nämlich der ersten Abstraction, desto entfernter ist das Element der Kunst noch von den Elementen der Wirklichkeit; und eine Nachahmung in Tönen würde unstreitig eine weit gewaltsamere sein, als eine Nachahmung in gesprochenen Worten — während sie, nicht als Nachahmung, sondern als idealer Schein betrachtet, vielmehr das noch einfachere und unmittelbarere Verfahren des Idealgeistes bei der Aufnahme dieses Scheins in sein Bereich enthält. Eben diese Darstellung nun, welche man Nachahmung genannt hat, wird ihrer Wahrheit nach als eine durchaus ideale Handlung, d. h. als eine solche, in welcher der Geist des Ideals, ungeachtet des Gegensatzes zu sich selbst, dennoch bei sich selbst bleibt, begriffen, sobald man sie, unsern obigen Andeutungen zufolge, als die doppelte Negation faßt, durch die jener Geist zuerst zwar, wie auch in dem Gesange, nicht das Endliche sich gegenüber, sondern sich selbst als das zu dem Göttlichen aufstrebende Endliche setzt; sodann aber zweitens dieses — in Wahrheit eine Verneinung seiner ersten Unmittelbarkeit enthaltende Setzen — wiederum verneint, und das Gesetzte als nicht sich selbst, sondern als eine ihm fremde Wesenheit, die jedoch, weil durch ihn und in ihm geschaffen, die seinige bleibt, aus sich herauswirft, sich selbst aber in dieser Handlung des Herauswerfens in seiner Einheit und Reinheit aufs neue aus dem Entfremdeten und doch ihm Eigen

Bleibenden hervortauchend zeigt. Die Singstimmen gelten hier nicht mehr, wie in der reinen Vocalmusik, als die unmittelbaren Träger der künstlerischen Idee, sondern als die Träger jener Wesenheit, welche durch die Idee erzeugt und aus sich herausgesetzt worden war. Diese Wesenheit selbst aber ist nicht mehr jene einfache und unbestimmt einherwogende Allgemeinheit der Empfindung, welche durch die Thätigkeit des Aufstrebens zu dem Göttlichen sich unmittelbar mit der Idee ausgleicht; sondern eine sich selbst und der Idee entfremdete und in den unendlichen Gegensatz der Individualität und Persönlichkeit umschlagende Empfindung. — Aus diesem letztern Umstand insonderheit ist nunmehr die gesammte nähere Beschaffenheit des dramatisch-musikalischen Kunstwerks abzuleiten.

Als ausdrücklicher Gegensatz zu der idealen Einheit wird das dargestellte Element in dieser Kunst zuvörderst zwar die Bedeutung einer unbestimmten, für sich des innerlichen Princips der Einheit entbehrenden, und dieses außer sich, nämlich eben in dem Ideale habenden Vielheit erhalten, welche nun, während in dem Gesange Stoff und Form unmittelbar in Eins zusammenfielen, ausdrücklich als Stoff im Gegensatze des rein idealen Formprincips gilt. Wiefern daher als dieser Stoff, oder als der *Inhalt* des musikalischen Kunstwerks die *Empfindung* genannt werden kann (§ 46.): so wird die Oper nicht, wie das einzelne Gesangwerk, eine einzelne Empfindung darstellen, oder eine solche, die in sich selbst das Princip einer Mehrheit von stetig aus ihr sich entwickelnden ist, sondern eine solche Mehrheit von Empfindungen, die unter sich auf keine andere Weise, als eben durch die Musik, zur Einheit verbunden sind. Diese gelten ausdrücklich als die Empfindungen von Individuen oder bestimmten Personen, und nicht, wie in dem Gesangkunstwerke, von einer idealen Persönlichkeit, die mit dem Geiste der Kunst eine und dieselbe wäre. Darum ist der Gesang in der Oper nothwendig ein *mimischer* — er gilt für den Ausdruck nicht des allgemein Menschlichen, sondern besonderer Charaktere; wiewohl nicht unmittelbar der Singenden selbst, (weil dann der Gegensatz der gemeinen Wirklichkeit zur Idee ein äußerlich realer und folglich ein Wahrheit die Kunst zerstörender wäre) — sondern solcher, deren Be-

griff zugleich mit den in sie hineingelegten Empfindungen und deren musikalischem Ausdruck, von der Kunst erfunden wird. Das Hineinbilden der Empfindungen in diese Charaktere ist nicht als ein äußerliches Anheften zu verstehen — als würden die Charaktere, wie es nur zu oft in unsern dramatisch-musikalischen Darstellungen den Anschein hat — unabhängig von der musikalischen Gestaltung der in sie hineinzulegenden Empfindungen erfunden, und diese letztere dann nach Willkühr oder nach äußerlicher Reflexion des Verstandes unter sie vertheilt. Sondern die wahre Bedeutung dieses schöpferischen Processes ist vielmehr so zu fassen, daß jenes allgemeinere und unbestimmtere Element der Empfindung aus der Einfachheit und Stetigkeit seiner ursprünglichen Richtung auf das Göttliche, in welcher der Gesang alle Individualität aufgelöst hatte, zur Besonderheit und Einzelheit der Charaktere und der subjectiven Zustände in den einzelnen Charakteren herausgearbeitet wird. Doch ist hiebei wohl zu bemerken, daß es auch hier noch immer nur die erste Abstraction dieser entfalteten Welt der endlichen Gestalten ist, welche als das Werk oder der Inhalt dieser Kunst gelten kann; und daß die dargestellten Charaktere, als wesentlich nur empfindende, und nur beiläufig oder gleichsam in skizzirten Anfängen denkende und handelnde, zu der tieferen und ausgearbeitetern Charakterdarstellung anderer Künste sich höchstens so verhalten, wie zu ihnen selbst die unpersönliche Allgemeinheit der in dem bloßen Gesange dargestellten Empfindung. — Auch dieß wird nicht unrichtig gesagt, daß insbesondere zu dem Ernste der Dichtkunst die Darstellung der Oper sich nur noch als Spiel verhalte. Denn je näher alle Tonkunst der directen und unvermittelten Darstellung des Ideales bleibt, desto leichter und gleichsam spielender wird in ihr die Zurücknahme des Gegensatzes in dasselbe erfolgen; während, je tiefer die Kunst in die Nachbildung der endlichen Gestalten eingeht, desto mehr der eigene Begriff dieser Gestalten (— dessen Verständniß eben es ist, welches den Ernst der Kunst ausmacht) zu Hülfe genommen werden muß, um jene Vermittlung und Zurücknahme, und mit ihr die Lösung des Räthsels der Kunst zu vollbringen.

Allein diese Bestimmung einer Vielheit der ausgedrückten Empfindungen und ihrer Herausbildung zur Individualität des Charakters reicht noch nicht hin, um die Beschaffenheit des in der dramatischen Musik dargestellten Gegensatzes vollständig zu bezeichnen: denn hiemit ist nur die weitere Fortführung der bereits in dem Begriffe des Gesanges erfolgten Aufnahme der geistigen Endlichkeit in die ideale Darstellung der Tonkunst ausgedrückt; nicht aber die gleich wesentliche Seite der Aufhebung oder Negation dieser Endlichkeit. Diese letztere nun erfolgt dadurch, daß der Gegensatz als solcher in das entgegengesetzte Glied, nämlich eben in die dargestellte Endlichkeit selbst verlegt, und diese als das in sich Zerfallende und sich Widersprechende und also das Princip oder die Wahrheit seiner Existenz außer sich habende dargestellt wird. Damit aber die unbestimmte oder unbegrenzte Vielheit und Mannigfaltigkeit der Empfindungen und der Charaktere auf die Spitze des Gegensatzes und des Widerspruchs gesteigert werde: ist es nöthig, daß in der dramatischen Darstellung sowohl die verschiedenen Empfindungen in dem einzelnen Charakter, als auch die verschiedenen Charaktere unter einander sich bekämpfen; — daß mithin ein dramatischer Knoten geknüpft und gelöst werde, ganz so, wie wir dieß späterhin als das Geschäft der dramatischen Poesie kennen lernen werden. Nur durch diesen Kampf nämlich, durch die gegenseitige Verneinung sowohl der Empfindungen als auch der empfindenden Charaktere, werden diese als das dem Ideale nicht Gemäße und auch nicht für sich in demjenigen Sinne Wirkliche, in welchem das Ideal Wirklichkeit verlangt und setzt, nämlich als Ewiges und den Gegensatz bezwungen in sich Tragendes dem Bewußtsein vorgeführt; und somit die Wirklichkeit des idealen Geistes als die einzig wahre und selbständige wiederhergestellt. — Allerdings entsteht hier der Zweifel, der schon in Bezug auf die musikalische Darstellung des Charakters leicht aufgeregt werden konnte, hier aber noch viel entschiedener sich aufdrängt: ob dasjenige, was jene dramatische Verwicklung, den Kampf und den Sieg des Ewigen und Idealen in der Wechselvernichtung des Endlichen, darstelle, nicht vielmehr die die Musik begleitende Sprache sei, als die Musik selbst; — und leicht mögen Viele, selbst derer,

die in andern Künsten dasselbe oder ein ähnliches Verhältniß der von dem Ideale beseelten Kunstmittel zu der dargestellten Endlichkeit zuzugeben bereit sind, bei der Musik dieß zu thun noch anstehen; weil nämlich ihnen hier die Einsicht zu schwer fällt, wie eine Kunst, deren Wesen und Substanz der Einklang ist, Kampf und Vernichtung auszudrücken, und wie sie, die das Endliche höchstens nur in unbestimmten Vorstellungen, nicht aber in klaren Gedanken vorführt, nichtsdestoweniger den Begriff und die Substanz dieses Endlichen bis zu ihrer dialektischen Selbstverneinung zu verfolgen vermöge. Indessen kann schon dasjenige, was oben über die contrapunctische Kunst des Auflösens der Dissonanzen bemerkt ward, einen Wink darüber geben, wie auch (was diesem unstreitig verwandt, wiewohl allerdings nicht einerlei damit ist) — das Erfinden von Melodien, deren Ausdruck in einem wesentlichen Gegensatze zu einander steht, oder die so zu sagen sich gegenseitig aufheben, so wie auch das Aufnehmen dieser Melodien in ein höheres harmonisch-melodisches Ganze, und solchergestalt gleichsam die Versöhnung jenes ihres Kampfes, keineswegs undenkbar ist — ein Verhältniß, ohne welches es in Wahrheit gar keine dramatische Musik geben könnte. Daß eine Zusammenstellung der Worte zu einer, wenn man will, dichterischen Erfindung oder Fabel, ein Text der Oper, allerdings unentbehrlich ist, wird sogleich weiter noch besonders bemerkt werden; — allein auch in der Musik an und für sich liegt die Kraft und Bedeutung, eben so, wie in dem Gesange die der Andacht und der Erhebung zu dem Göttlichen, so in der Oper der Darstellung, Entgegensetzung und gegenseitigen Aufhebung der Charaktere und der individuellen Empfindungen. Dieselbe künstlerische Dialektik, welche dort die Anschau des Göttlichen als des fernen, dem Streben vorgesteckten Zieles hervorrief, ruft hier, zu einer größern Tiefe gesteigert, indem sie das Strebende und das Angestrebte ausdrücklich trennt, innerhalb des Begriffs des Strebenden die Anschau des innern Widerspruchs, der in allem Streben und Sehnen vorhanden ist, hervor; in dem Angestrebten aber läßt sie, statt jener noch fernen Gottheit, die in dem Kunstideale selbst unmittelbar gegenwärtige

Kraft der Beseligung und der Lösung der Widersprüche und Dissonanzen der endlichen Welt erscheinen.

Indem nämlich die dramatische Musik die dargestellte Endlichkeit von der unmittelbaren Einheit mit dem Kunstideale, in welcher sie der Gesang gehalten hatte, lostrennt: muß sie ihr nothwendig auch jene gleich unmittelbare Beziehung auf die Gottheit, welche (§. 47.) die Folge dieser Einheit gewesen war, abnehmen. So wie der Gesang eine individuelle oder charakteristische Bedeutung erhält, hört er auf, für sich selbst Handlung der Religion zu sein, als welche wesentlich Entäußerung der Individualität verlangt, und wird zu einem profanen Thun, welches erst durch einen höhern künstlerischen Zusammenhang von seiner beschränkten Besonderheit gereinigt und somit geheiligt werden muß. Diese Reinigung und Heiligung nun wird in der Oper vollbracht, im Allgemeinen zwar, indem an die Stelle der streitenden und sich gegenseitig verneinenden Empfindungen wiederum der rein oder abstract ideale Geist der Kunst tritt, wie dieser zunächst durch die Instrumentalmusik gestaltet worden war. Es ist jedoch zu bemerken, daß sowohl die Form des Ausdrucks, als auch der ausgedrückte Inhalt sich hier noch von Form und Inhalt der reinen Instrumentalmusik unterscheiden werden; weil, wenn sie mit diesen eins und dasselbe wären, dann die Früchte jenes Durchgangs des Gesanges durch das Reich der Endlichkeit für verloren, und dieser Durchgang für einen unnützen und müssigen erachtet werden müßten. Allerdings wird daher auch hier noch ein Hineinbilden jenes reinen Idealgeistes in dasselbe Element der Endlichkeit, dessen endliche Bedeutung eben aufgehoben und in ein Moment der idealen verwandelt werden soll, gefodert sein. Was in dem Gesange als die in dem Endlichen gegenwärtige Gewißheit einer wenn auch noch fernen göttlichen Idee erschien: derselbe, durch die Darstellung des Endlichen vermittelte Fortschritt der Kunst zum Bewußtsein eines Höheren als die Kunst, kann auch für die dramatische Musik nicht verloren sein; wenn anders jene Darstellung des Endlichen nicht zu einer bedeutungslosen herabsinken soll. Die Gestalt aber, die dieses Wechselverhältniß des Endlichen, der Kunst und des Göttlichen hier gewinnt, wird, dem

Begriffe der dramatischen Musik zufolge, diese sein, daß die aufgehobene Besonderheit der Empfindungen und der Charaktere sich zur Darstellung einer solchen Allgemeinheit derselben verklärt, in welcher das Göttliche, doch nicht eigentlich als solches, sondern statt seiner dasjenige, was innerhalb der Idee der Schönheit die Stelle der Gottheit vertritt, unmittelbar gegenwärtig ist. Diese Bedeutung nun hat in der Oper die Darstellung der Liebe — ein dieser Kunstart wesentliches und unentbehrliches Element, welches in ihr ganz die Stelle der religiösen oder geistlichen Bedeutung des Gesanges vertritt. Der Begriff der Liebe ist, wie sich am Schlusse der Aesthetik ergeben wird, die letzte Form, welche die Idee der Schönheit annimmt, ehe sie in die Idee der Gottheit eingeht, und daher diejenige, welche unter allen außergöttlichen Formen das vollkommenste Gefäß für die Offenbarung des göttlichen Geistes und für seine Gegenwart in der endlichen Welt abgiebt. Die Vorausnahme dieses Begriffs oder seine in die Darstellung der endlichen Gestalten eingewebte, oder vielmehr aus den dialektischen Gegensätzen und Beziehungen dieser Gestalten von selbst hervorgehende Darstellung hat daher in der Kunst überhaupt die Bedeutung einer Versöhnung des Göttlichen mit dem Endlichen, deren vermittelndes Glied eben so, wie in der Andacht des Gesanges, in Wahrheit die Kunst selbst ist, welche sich aber als diese Vermittlung bewährt, indem sie in der Gestalt einer Erhebung des dargestellten Endlichen in eine der Kunst jenseitige, höhere Sphäre auftritt. Indeß ist diese Sphäre hier doch noch eine solche, die im weitern Sinne mit der Sphäre der Kunst für eine und dieselbe gelten kann, weil der wesentliche Inhalt oder die Substanz von beiden die nämliche Idee, die Idee der Schönheit ist. Darum kann hier die Kunst im ausdrücklichen Gegensatze zu den Gestalten der endlichen Welt mit Selbstbewußtsein als dasjenige Moment auftreten, welches an die Stelle der Nichtigkeit jener, den Geist des Ewigen und Göttlichen setzt: es erweist sich hier dieser Geist, eben in der Gestalt der Liebe, als wesentlich identisch mit dem Geiste der Kunst, während er in dem Gesange nur als die durch Selbstentäußerung derselben zu gewinnende Gewißheit eines Fernen und Jenseitigen erschien. — Es ist daher voll-

kommen recht und dem Begriffe dieser Kunst gemäß, wenn in Operntexten fast durchgehends die Liebe als das Element auftritt, welches den Knoten der dramatischen Handlung löst, und in dessen einfachen Einklang alle Dissonanzen derselben zusammengehen; vornehmlich zwar die Geschlechtliebe, sodann aber auch, (wie z. B. in einigen Gluck'schen Opern) die Liebe der Aeltern, der Kinder, der Geschwister und überhaupt die der Freundschaft. Auch daß es Dichter und Componist der Oper für Pflicht achten, sowohl ernste, als auch scherzhafte Handlungen mit einem heitern und glücklichen Ausgange zu krönen, und die durch die Widersprüche des Endlichen geängsteten Gemüther zu beruhigen, ist vollkommen in dem Begriffe dieser Kunstart begründet; da die Tonkunst, die in dem Elemente der künstlerischen Unmittelbarkeit lebt, nicht bis zu jener Tiefe der speculativen Weltanschauung zurückgehen kann, durch die namentlich die Poesie die Fähigkeit gewinnt, auch in der scheinbaren Zerstörung dessen, was in dem Reiche des Endlichen für das Göttliche und Vollkommene gelten muß, die Wahrheit und das ewige Bestehen des letzteren durchscheinen zu lassen *).

§ 49.

Weil die Tonkunst überhaupt das ideale Reich der Kunst noch in seiner ersten, unmittelbaren und abstracten, für sich selbst innerlich bleibenden und deshalb zu der übrigen Welt sich äußerlich verhaltenden Gestaltung zeigt: so bedarf die Darstellung der endlichen Welt, die in der dramatischen Musik

*) Allerdings kann auch die Oper eine solche Tiefe erreichen, wo die Dialektik des Endlichen selbst bis in das dargestellte Ideal hinein sich fortsetzt und dieses nicht zur unmittelbaren Wirklichkeit kommen läßt. Allein hiemit verliert zugleich die Musik das Vermögen, ihre Kunstwerke in sich abzuschließen, und sie weist gleichsam über sich in andere Künste und in das Leben selbst hinaus. So das größte aller dramatisch-musikalischen Kunstwerke dieser Art: Mozart's Don Juan, welches ungeachtet der verschiedenen Versuche zu keinem befriedigenden Schlusse hat kommen können.

enthalten ist, einer Bewährung nach Außen. Diese nun liegt in den mimischen Elementen, die, für sich der künstlerischen Würde und Einheit entbehrend, diese erhalten durch die Aufführung der Oper, indem sie zu deren Unterstützung herbeigenommen werden und sie begleiten, dergestalt, daß sie gleichsam als ein Gewand der Musik erscheinen, und ihr Eindruck mit dem Eindruck der letzteren einer und derselbe ist. Dieses Mimische besteht theils in einer Vorausnahme der bildenden Künste und der Poesie zum Behufe einer äußern Andeutung von der dargestellten Handlung und deren sichtbaren Umgebungen; theils und vorzüglich in der Orchestik, d. h. in dem durch wirkliche Personen, und zwar vornehmlich durch die singenden selbst, ausgeführten mimischen Tanz und Geberdenspiel, welche die Erscheinung des wirklichen Lebens mit dem von der Tonkunst geschaffenen Begriffe desselben in Einklang bringen.

Die Ansichten über die nicht-musikalischen Elemente der musikalisch-dramatischen Darstellung schwanken meist zwischen den zwei entgegengesetzten Extremen, dieselben entweder für gleichgültig und künstlerisch bedeutunglos zu halten, oder aber einen eigenthümlichen und selbständigen Kunstwerth ihnen beizumessen und auf diese Weise die Aufführung der Oper für einen vollständigen Verein aller schönen Künste zu erklären. Beides ist gleich falsch, denn im erstern Falle würde die Darstellung der Oper (— wie es jetzt freilich sich meist wirklich so verhält) verunreinigt, und die Illusion, d. h. die ideale Anschau, welche die Musik erwecken soll, nothwendig gestört werden; im letztern aber würden entweder die verschiedenen Elemente als besondere Kunstwerke auseinanderfallen und zu keiner Hervorbringung eines Totaleindrucks gelangen, oder aber die Tonkunst müßte zugleich mit den übrigen Künsten der Poesie als der vor allen zum Herrschen berufenen Kunst sich unterordnen. Es ist also vielmehr in dem Begriffe der dramatischen Musik selbst der Grund aufzusuchen, weshalb diese gedrungen ist, nicht sowohl an andere Künste sich anzuschließen (— denn dann würden diese

als bereits vorhandene vorausgesetzt, und das Verhältniß der Musik zu ihnen wäre ein Verhältniß der Unterordnung), als vielmehr durch eine Art von Wirksamkeit nach Außen, Momente und Bestandtheile der äußern Erscheinungswelt an sich heranzuziehen, und diesen, an den Act ihrer eigenen Verwirklichung sie anknüpfend, künstlerische Bedeutung und Würde zu ertheilen. Von dem Texte der dramatisch-musikalischen Handlung haben wir schon mehrmals bemerkt, daß er nicht eigentlich für Poesie gelten kann; — der auf der Foderung einer der Musik durch gleichen künstlerischen Adel entsprechenden Poesie beruhende Tadel unserer bisherigen Operntexte ist daher ein ungerechter und beruht auf Unkenntniß dieses schönen Vorrechts der Musik, dasjenige, was an sich nicht Poesie ist, zur Poesie zu machen. Leichter noch, als von dieser sogenannten Poesie, wird man es zugeben von der Decorationmalerei und den übrigen architektonischen und malerischen Verzierungen, die zur Unterstützung der dramatischen Aufführung herbeigenommen werden, daß diese nicht wahrhafte bildende Kunst, sondern nur ein roher Anfang zu solcher sind; — das Verhältniß aber des Operntextes zur eigentlichen Poesie ist ganz dasselbe, wie dieses zuletzt erwähnte. Eben so kann es hinsichtlich des Tanzes und der in der Oper anwendbaren Mimik als zugestanden angenommen werden, daß beide nur durch ihre Verbindung mit der Musik zur Kunst werden. — Statt nun aber die Mangelhaftigkeit menschlicher Kunst zu beklagen, welche, um zum äußern, zeitlichen Dasein und zur Verständlichkeit zu gelangen, so unidealischer Dinge zur Beihülfe sich bedienen müsse: sollte man vielmehr, bedenkend, daß ja alle Kunst auf einer Hineinbildung des idealen Geistes in äußerlichen Stoff beruhe, die wunderbare Eigenschaft dieser hier uns vorliegenden Kunst anerkennen und in nähere Erwägung ziehen, vermöge deren sie, bereits eingekleidet in den ihr unmittelbar und eigenthümlich zukommenden Stoff, denselben Schöpferact gleichsam wiederholen und auch noch einen andern, ihrem ersten Begriffe äußerlich bleibenden Stoff mit demselben Geiste, der in ihr wohnt, erfüllen kann.

Allerdings ist eben das, was wir hier als eigenthümliche Kraft dieser Kunstform bezeichneten, insofern eine Schwäche der-

selben, als die Tonkunst ihren Beruf, innerhalb ihres Bereichs, welches, wie bemerkt, der abstracte und von der übrigen Welt abgetrennte Kunstbegriff ist, nichtsdestoweniger diese Welt schöpferisch darzustellen, nur durch diese ihre Thätigkeit nach Außen vollständig erfüllen kann. Es mußte schon in der obigen Begriffsentwicklung der dramatischen Musik auffallen, wie der Begriff einer Darstellung der endlichen Welt nicht ganz in demselben Sinne auf diese Kunst Anwendung leidet, wie es bei andern Künsten der Fall sein wird. Das Moment des Nachahmens oder Nachbildens der realen Erscheinung — welches zwar auch dort nicht dasjenige ist, worin jene selbstschöpferische Darstellung besteht, aber doch ein wesentlich in dieser enthaltenes, und nur durch das ideale Moment modificirtes — dieses fehlt hier ganz, und die musikalische Schöpfung der endlichen Welt ist nur eine Schöpfung dem Begriffe, aber nicht der Erscheinung nach. Daß sie aber dem Begriffe nach dieß sei: dieß bedarf einer Bewährung und Bekräftigung; — nicht bloß für die wissenschaftliche Betrachtung, (welches eine der Kunst äußerliche und gleichgültige Rücksicht wäre), sondern für die ideale Anschau der Kunstwelt selbst, vor welche diejenigen Erscheinungen wirklich herantreten müssen, deren Begriff durch die Kunst zugleich gesetzt und aufgehoben wird. In dem Gesange ist das darzustellende Wesen noch ein einfacher und mit dem Idealbegriffe der Kunst in dem Verhältnisse unmittelbarer Identität stehender Begriff, und dessen Erscheinung in der menschlichen Stimme wirklich gegenwärtig; — und doch ist auch hier schon das Hinzukommen eines Textes ganz in demselben Sinne, wie bei der Oper, unentbehrlich, um die Bedeutung dieser Stimme als Erscheinung des endlichen Geistes festzuhalten. In der dramatischen Musik hingegen, in der jene endliche Wesenheit als Gegensatz zu dem Idealbegriffe als solchem gefaßt werden soll, muß die mimische Bedeutung, die der Stimme durch ihre Unterwerfung unter die Begriffbestimmungen der Tonkunst im Besondern und Einzelnen fortwährend entzogen wird, ersetzt werden durch ein wirkliches Hervorrufen des äußern Scheins, der außerhalb des unmittelbaren Elementes der Musik liegt. Dieses Hervorrufen ist selbst jener Act des Schaffens zugleich und Ab-

stoßens der endlichen Erscheinungswelt als absoluten Gegensatzes zur Kunst; und das Hervorgerufene ist der That nach das, als was die Kunst die gesammte endliche Welt ausspricht — nichtiger Schein, sobald es von dem in der Kunst enthaltenen Ideale abgesondert betrachtet wird, — Wahrheit und Wirklichkeit nur durch die unmittelbar gegenwärtige Beziehung auf jenen seinen Gegensatz, durch den es hervorgerufen ward. Es ist daher vollkommen recht und keineswegs tadelnswerth, wenn sowohl der Text der Oper, als auch die architektonische und malerische Verzierung mit ausdrücklicher Rücksicht theils auf die Foderungen der Musik überhaupt, theils auf die besondere Beschaffenheit des Kunstwerks, für das sie zunächst bestimmt sind, entworfen und ausgeführt werden. Für sich allein betrachtet werden sie jederzeit, so wie auch die gesammte äußerliche Ausstattung der musikalisch-dramatischen Darstellung, als eitler Flitterstaat, Reimgeklingel und Schaugepränge erscheinen; eben weil auch hier, wie allenthalben, die Kunst einen todten Stoff, um ihn zu beseelen, verlangt. Womit indessen nicht gesagt werden soll, als sei Kunstsinn und Kunsttalent denen entbehrlich, die diese Aeußerlichkeiten erfinden und anordnen. Allein es ist vielmehr das Verständniß des musikalischen Geistes, verbunden mit technischem Geschick in den Sphären der andern Kunststoffe, als eigentliche Schöpferthätigkeit in den bildenden und dichtenden Künsten, was hier verlangt wird. — Wer übrigens an dem Aufwande von Pomp und Pracht Anstoß nimmt, der für diese Aeußerlichkeiten der Operndarstellung in Anspruch genommen zu werden pflegt, im Gegensatze der Einfachheit und Anspruchlosigkeit des Materiales anderer Künste, und auch selbst, vergleichweise wenigstens, der dramatischen Poesie bei ihrer auf ähnliche Art Aeußeres hinzunehmenden Aufführung: der möge auch hier wieder die eigenthümliche Natur der Musik erwägen; wie diese eben wegen ihrer Innerlichkeit und Entfernung von der realen endlichen Erscheinungswelt, sobald sie diese äußerlich hinzunimmt, ihr ein desto freieres und willkührlicheres Spiel lassen muß, — welches abgetrennt betrachtet von seinem idealen Mittelpuncte, den es in der Musik hat, eben als Pomp und leeres Gepränge erscheinen wird; im organischen Zusammenhange aber mit diesem

als wesentlich ergänzender Theil des Kunstwerkes selbst sich ankündigt *).

Eine besondere Aufmerksamkeit aber verdient noch dasjenige Moment, welches unter allen diesen äußerlichen das wichtigste ist: nämlich das gewöhnlich sogenannte Spiel der Oper, die Begleitung des Gesanges durch mimischen Tanz und Geberdenspiel der Singenden. Während das übrige geborgt von andern selbständigen Künsten scheinen mag: so ist hier das Verhältniß dieses Hinzukommenden zu seiner herrschenden künstlerischen Substanz ein ganz offenbares und unzweideutiges, ein Verhältniß solcher Abhängigkeit, welche in keinem Sinne als freiwillige Unterwerfung eines Selbständigen unter ein anderes Selbständige angesehen werden kann. Wenn nichtsdestoweniger jenes Spiel als Theil oder Unterart einer angeblich besonderen und eigenthümlichen und in gleicher Reihe schöpferischer Selbständigkeit mit den übrigen stehenden Kunst, der Schauspielkunst, ausgegeben zu werden pflegt: so ist von dieser letzteren zwar bei Gelegenheit der dramatischen Dichtkunst zu zeigen, daß auch ihr diese Stellung durchaus nicht zukommt. Das Opernspiel aber steht genau in demselben Verhältnisse zur dramatischen Musik, wie jene zur dramatischen Dichtkunst, und kann daher nicht eigentlich als eine und dieselbe unselbständige Kunstgattung mit derselben ausmachend betrachtet werden: man müßte denn, absehend von dem wesentlichen oder Gattungsunterschiede der Musik und der Poesie, auch das musikalische und das poetische Drama als eine gemeinschaftliche Kategorie im Gegensatz gegen andere Kunstformen ausmachend ansehen wollen. Obgleich nämlich die zur Oper gehörige Mimik eben so, wie es späterhin von der tragischen

*) Es bedarf wohl keiner besondern Bemerkung, daß durch das hier Gesagte nicht die wirklichen Geschmacklosigkeiten unsere Operntexte, Decorationen, Ballette u. s. w. gerechtfertigt werden sollen. Nur gegen das Vorurtheil glaubten wir uns erklären zu müssen, als seien ein poetisch schöner Operntext, und Einfachheit der äußern Verzierungen die wesentlichen Erfoderniſse einer ächten dramatisch-musikalischen Kunst, deren Entbehrung die unsrige verhindern, zur ächten Kunst zu werden. Der eigentlich wesentliche Mangel dieser letztern liegt vielmehr, wie sich sogleich zeigen wird, ganz wo anders.

und der komischen Mimik, die an das poetische Drama sich anschließen, gezeigt werden wird, die Bestimmung hat, innerhalb des Gebietes der Kunst, welche im Allgemeinen die Einbildung des Ideales in todten und gleichgültigen Stoff ist, den Uebergang und das Umschlagen der Idee der Schönheit aus dieser Negativität in die Lebendigkeit der Natur und des Geistes vorauszunehmen: so ist doch das ideale und künstlerische Princip beider Arten der Mimik ein dergestalt verschiedenes, daß gerade dasjenige, was die eine derselben wenn nicht zur eigentlichen Kunst, doch zum künstlerischen Momente macht, auf die andere übergetragen sie der entsprechenden künstlerischen Bedeutung berauben würde. Freilich ist eben dieß ein Umstand, der bei unserer gegenwärtigen Sitte der Opernaufführung fast gänzlich unberücksichtigt bleibt, und dessen Vernachlässigung auf diese Darstellungen mit Recht jenen Tadel der Barbarei fallen läßt, den man aus Mißverstand und aus Unkenntniß der ächten Foderungen der Kunst gegen die gesammte Kunstform der Oper gekehrt hat. — Wir meinen dasjenige Moment, mittelst dessen in der mimischen Darstellung der Oper die Nachahmung des natürlichen Ausdrucks der Empfindungen, Leidenschaften und Handlungen durch körperliche Bewegung und Geberde sich unter die Herrschaft der Musik unterordnet, und an diese auf das engste sich anschließt. Hiezu nämlich ist vor allem andern erfoderlich ein strenges Einfügen aller Bewegungen, der gleichgültigen wenigstens in den Tact, der mimisch bedeutsamen aber auch in den Rhythmus der Musik: ein Umstand, der diese Mimik, im Gegensatze der im engern Sinne dramatischen, die unter der Herrschaft der Dichtkunst steht, zum mimischen Tanze macht. — Daß zwar der Tanz, d. h. die ebenmäßige Bewegung des Körpers nach dem Tacte der Musik, einen wesentlichen Bestandtheil der Oper bilde, pflegt man auch sonst, theoretisch sowohl als auch praktisch anzuerkennen. Allein widersinniger Weise hat man denselben von der übrigen mimischen Darstellung abgesondert: theils als Unterbrechung dieser und der dramatischen Handlung überhaupt — wo man denn, um ihn in Ermanglung alles geistig bedeutenden Inhalts nur körperlich auszufüllen, zu den geschmacklosesten Seiltänzerkünsten seine Zu-

flucht nahm; theils, und wo möglich noch zweckwidriger, als besondere stumme Darstellung, als pantomimisches Ballet — gleich als wäre der Tanz, den doch schon die Natur dem Gesange beigesellt hat, mit diesem unverträglich. Die richtige Ansicht der dramatisch-musikalischen Mimik und Orchestik schließt zwar den stummen, nur von Instrumentalmusik begleiteten Tanz nicht aus; giebt diesem jedoch keine, als höchstens nur eine sehr einfache mimische Bedeutung, und macht ihn solchergestalt zum allgemeinen oder abstracten Elemente und Träger desjenigen, was man nach dem Beispiele der Alten den eigentlich mimischen Tanz nennen könnte, nämlich der den Gesang begleitenden und an ihn zunächst zwar rhythmisch — woraus aber die Analogie auch des Ausdrucks von selbst sich zu ergeben nicht verfehlen kann — sich anschließenden Action. Dieser mimische Tanz, der mit allen andern künstlerischen Elementen die unbegrenzte Mannigfaltigkeit seiner Gestaltungen theilt, kann freilich nicht, gleich den Ballettänzen, bloß mechanisch eingelernt werden: er ist gleich der ihm verwandten Schauspielkunst, wenn auch keine selbständige, doch eine freie Kunst, — als deren Grund und Fundament jedoch die Regel, nämlich der Rhythmus und Tact der Bewegung, unerlaßlich ist; welche Regel, wie alle andern Regeln, nur durch Studium und Uebung angeeignet werden kann, sowohl in Bezug auf das Spiel des Einzelnen, als auch auf das Zusammenspiel Mehrer. So aber aus technischen nnd geistigen Elementen gemischt, vertritt der mimische Tanz in der Oper vollkommen die Stelle der eigentlichen Schauspielkunst, welche letztere auf die Oper gar keine Anwendung leidet. Er muß daher stetig und ununterbrochen die gesammte dramatisch-musikalische Handlung begleiten; — und ein Wechsel von mimischem Tanz und anderer Action wäre eben so widersinnig, wie in unsern Aufführungen der Wechsel von Singen und Sprechen offenbar widersinnig und barbarisch ist; indem das, was im ächten Sinne Illusion zu nennen wäre, nicht etwa, wie der gemeine Sinn wähnt, durch den Gesang und den Tanz, sondern umgekehrt durch das Sprechen und die des Rhythmus entbehrende Action gestört wird. — Solchergestalt von mimischem Tanze unterstützt und durch diesen vervollständigt, würde der

Eindruck, den die Oper zu geben im Stande wäre, zu den mächtigsten und bezauberndsten gehören, die die Kunst überhaupt nur durch volle Besitznahme und Ausfüllung des Augenblicks hervorzurufen vermag; während die gegenwärtige Unsitte der Opernaufführung alle künstlerische Illusion unmöglich macht, und der Zuschauer die Eindrücke der äußern Kunstmittel gewaltsam von sich abwehren muß, um den Geist, der in der Composition lebt, aufzufinden; — wobei denn der eigenthümliche Zweck der dramatischen Compositionen, der nur im Zusammenwirken mit jenen äußern Mitteln erreicht werden kann, nothwendig verloren geht, und die Wirkung derselben schwächer wird, als die der Instrumentalmusik und des Gesanges, die von der Sphäre der dramatischen Handlung sich entfernt halten.

Zweiter Abschnitt.

Von der bildenden Kunst.

§ 50.

Die Kunst, die zu ihrer unmittelbaren und ersten Gestalt die zeitlich erscheinende Thätigkeit des Idealgeistes hatte, muß, weil diese Thätigkeit eine schöpferische ist, aus dieser Gestalt des Schaffens und Werdens in die Gestalt der Schöpfung oder des Daseins übergehen. Denn nur so bewährt sich der in ihr lebendige und durch sie zur Erscheinung kommende Geist als der *schöpferische*, d. h. als der zum ewigen, göttlichen Dasein hinaufleitende und verklärende: wenn er die wirkliche Erscheinung der endlichen Dinge in dieser Verklärung als sein Geschöpf aus sich herauszusetzen vermag. Indem solchergestalt

die Kunst aus der unmittelbaren Erscheinung des Schöpfergeistes zur erscheinenden Schöpfung desselben wird, vertauscht sie die Form der Zeitlichkeit, welche die unmittelbare des Geistes ist, gegen die zu dieser sich negativ verhaltende Form der Räumlichkeit, und nimmt zu ihrem Elemente, statt des Reiches der Töne, das Reich der sichtbaren, den Raum erfüllenden und beschreibenden Gestalten. Diejenige Kunst nun, welche, dieses Element in seine abstractern Begriffbestimmungen zerlegend, innerhalb jeder derselben eine Welt idealer Erscheinungen schafft, heißt die plastische oder die bildende.

Es ist keineswegs nur der äußerlich aufgefaßte Gegensatz der Hörbarkeit und der Sichtbarkeit, was zu dem Zusammenfassen der im Raum wirksamer Künste in einen Gesammtbegriff und zu dem Gegenüberstellen desselben gegen den Begriff der die Zeitfolge der Töne beherrschenden Künste veranlaßt: sondern die Einsicht in das dialektische Verhältniß der ersteren zu den letzteren. Es macht nämlich die bildende Kunst überhaupt, und nicht etwa nur eine besondere Art derselben, einen ganz entsprechenden Gegensatz oder Gegenbild zu der Musik aus, wie innerhalb der Musik selbst der Gesang zu der Instrumentalmusik. Eben so, wie dort die menschliche Stimme, nimmt hier das Element der Räumlichkeit oder der Sichtbarkeit die Stelle der Negativität gegen die Unmittelbarkeit ein: denn diese Unmittelbarkeit der Kunst bestand in dem Erscheinen des idealen Geistes als einer zeitlich thätigen und schaffenden Wesenheit; welches Erscheinen zunächst in dem Klange und den Tone, dem allgemeinen Elemente aller zeitlichen Erscheinung als solcher, erfolgte. In der räumlichen und sichtbaren Gestalt dagegen erscheint der thätige und schaffende Geist nicht unmittelbar, sondern nur mittelbar; — nicht er selbst, sondern seine That oder sein Geschöpf ist es, was zunächst der Anschauung vorliegt. Freilich ist an sich dieß auch schon in der Tonkunst der Fall: auch dort wird der Geist in seiner Schöpfung angeschaut, denn die Sphäre der Erscheinung, die sich als sein eigenes, erscheinendes

oder zur Anschau für Andere heraustretendes Dasein ankündigt, ist in Wahrheit seine Schöpfung oder sein Werk, und zeigte sich auch bereits in den beiden letzten Formen der Tonkunst, in dem Gesange und der dramatischen Musik, als eine der Reinheit und Abstraction jenes Geistes eben so sehr entgegenstehende Welt, wie als eine mit ihm identische. Allein hiedurch bewährt sich eben die ächt dialektische Natur auch dieses Gegensatzes; die ja allenthalben nicht in einem abstracten Auseinanderhalten der entgegengesetzten Glieder, sondern darin besteht, daß die Negation, die in dem einen verborgen oder unbewußt schon enthalten ist, in dem andern ausdrücklich gesetzt wird. Solchergestalt hat also das Element der Sichtbarkeit oder der räumlichen Körperlichkeit in der Kunst die Bedeutung, den Gegensatz, welchen die Kunst als das Reich der Reflexion und der Gegensätze des idealen Geistes gegen das unmittelbare oder subjective Sein dieses Geistes bildet, ausdrücklich darzustellen und zum Bewußtsein zu bringen; indem sie sich unmittelbar für das giebt, was an sich alle Kunst ist: für die That und Wirkung eines Geistes, dessen Leben und Schöpferthätigkeit in ihr erloschen; für eine Existenz, hinter der das substantielle Wesen und Innere als ein Jenseits, das nichtsdestoweniger durch die Nothwendigkeit dieser seiner Negativität stets wieder zu einem Diesseits wird, zugleich offenbart und verborgen ist.

Mit dieser abgezogneren Begriffbestimmung der bildenden Kunst hängt eng zusammen oder ist vielmehr unmittelbar identisch der anderweite Umstand, daß in ihr entschiedener und ausdrücklicher, als in der Musik, die Kunst die Gestalt bestimmter, endlicher Dinge annimmt, an denen die Schönheit als eine vom Geiste des Ideals ihnen mitgetheilte Eigenschaft erscheint; und zwar als eine Eigenschaft solcher Art, welche jene Dinge aus ihrer Endlichkeit zu der Würde und Bedeutung des Göttlichen emporhebt. Dieß nämlich war, wie bereits in dem Vorhergehenden sich erwies, die nähere Bestimmung aller idealen Schöpferthätigkeit: daß als ihr Geschöpf eben jene Welt der endlichen Wesenheiten, die von vorn herein aufgehoben in ihr enthalten ist, aus ihr heraustrete; und daß eben dieses schöpferische Thun, scheinbar und zunächst ein Herabsteigen zu dem Nie-

deren, in Wahrheit ein Erheben zu dem Höheren, nämlich dem Göttlichen sei. Dieselbe Stufe der Entwicklung des Kunstbegriffs, auf welcher jener Uebergang des Schaffens in das Geschaffene, der Thätigkeit in das Werk, sich vollendet, oder als wirklich geschehen vor das Bewußtsein gebracht wird, wird daher zugleich das Verhältniß der Kunst zu der endlichen und zu der göttlichen Welt dergestalt feststellen, daß die Erscheinung des Endlichen als das Geschöpf sich ankündigt, für welches das Neu-geschaffenwerden durch die Kunst die Bedeutung einer Metamorphose in die Erscheinung des Göttlichen hat. — Erst hier wird die Kunst zur wirklichen Nachbildung oder Nachschöpfung einer bereits vorhandenen Welt; zu demjenigen, was die Griechen, und was nach ihnen die Franzosen Nachahmung genannt haben, was aber der philosophischere Sprachgebrauch der deutschen Kunstwissenschaft mit mehrem Rechte Darstellung nennt; weil nämlich die nachgebildete Erscheinung stets durch die schöpferische Idee zugleich gesichtet, verklärt und umgestaltet wird. Von der Musik können alle diese Ausdrücke nur in uneigentlichem Sinne gebraucht werden: da ihre Verwandtschaft mit den Gestalten der Wirklichkeit mehr das ist, was man eine prästabilirte Harmonie nennen könnte, wenn es erlaubt wäre, diesen, streng genommen freilich etwas anderes sagenden Ausdruck auf jene innerlich bleibende Identität des Begriffs überzutragen. Jenes Herbeiziehen aber der äußerlichen, mimischen Elemente, welches wir als eine eigenthümliche Seite der dramatischen Musik kennen lernten, ist recht eigentlich der sich vorbereitende und ankündigende Uebergang des Kunstbegriffs in dasjenige Element der Darstellung, welches die Sphäre der bildenden Kunst ausmacht. Eben diesem Momente des Uebergangs — wie auch, auf einer spätern Stufe, der Schauspielkunst — kann mit Recht der Ausdruck mimische Kunst vorbehalten werden; da diese beiden, insofern sie für besondere Kunstmomente gelten können, ganz eigentlich in Nachahmung der wirklichen, lebendig geistigen Natur bestehen, das Ideale in ihnen aber, zugleich mit der Kunstregel, von andern Künsten, nämlich eben von der dramatischen Poesie und Musik, ihnen mitgetheilt wird. Für die selbständig im Reiche der Sichtbarkeit schaffenden Künste ist hingegen der Ausdruck der bildenden

charakteristisch, der zugleich das Hervorrufen des Bildes oder der Erscheinung eines schon vorhandenen Dinges, und die Veredlung dieses Dinges über seine natürliche Beschaffenheit hinaus bezeichnet. Auch plastische kann man sie insgesammt nennen; wiewohl dieses von der griechischen Sprache geborgte Wort häufig auch zur Bezeichnung des Unterschiedes der Sculptur von der Malerei gebraucht wird. Endlich ist es nicht ungewöhnlich, diese Kunstformen vorzugweise mit dem Namen der Kunst oder der Künste zu belegen; wie ja auch die Namen der Musik und der Poesie ihrer Etymologie nach eben so sehr die Totalität aller künstlerischen Schöpfungsphären bezeichnen. Durch diesen Wortgebrauch scheint unbewußt und unwillkührlich im Allgemeinen zwar dieß angedeutet zu werden: daß jede Hauptform der Kunst auf ihrer Stufe den ganzen lebendig sich metamorphosirenden Begriff der Kunst enthält, und dieser nicht, einem äußerlich stoffartigen Dinge gleich, in seine Arten wie in Stücke oder Fetzen auseinandergerissen wird; — in besonderem Bezug auf die bittende Kunst aber: daß in dieser die Sonderung des Geschöpfs von dem schaffenden Geiste am schärfsten, also das Vermögen oder Können des letztern, wenn nicht am größten, doch am auffallendsten ist. Wie man ja auch selbst den Namen der Schönheit häufig der sichtbaren Schönheit vorzubehalten pflegt; unstreitig weil bei dieser, wegen ihres Verhaltens als Naturgestalt gegen das Außerräumliche, den Begriff und den Geist — der Gegensatz zu den andern absolut-geistigen Begriffbestimmungen, der Wahrheit und der Gottheit, am ausdrücklichsten und auffallendsten hervortritt.

Der einzelnen bildenden Künste fallen darum weiter auseinander, als die Formen der Tonkunst, weil der Exponent ihrer Einheit, das negative Element des räumlichen Da- und Geschaffenseins, nicht bloß negativ gegen die unmittelbare zeitliche Erscheinung des Geistes einen Gegensatz bildet, sondern, eben als Gegensatz zu demjenigen, was die innere und unmittelbare Einheit des Geistes darstellt, nothwendig selbst in der Gestalt der Vielheit, des Gegensatzes und des Widerspruchs auftritt. Daher kommt es, daß, während dort das Element des Tones im Wesentlichen eines und dasselbe, und die verschiedenen Wei-

sen seines Erzeugens leicht unter einander vereinbar bleiben: hier die Verschiedenheit und der Gegensatz der räumlichen Elemente bis zur gegenseitigen Ausschließung derselben durch einander führt; ein Umstand, der bei einem äußerlich reflectirenden Verfahren leicht zu einem gänzlichen Auseinanderhalten der besondern Zweige bildender Kunst verleiten kann. Auch hat dieses Auseinanderhalten von dem praktischen Gesichtspuncte aus seine volle Wahrheit; indem die schöpferische sowohl als auch die technische Thätigkeit z. B. in der Malerei von der in der Sculptur, und diese von der in der Baukunst viel weiter abliegt, als die Thätigkeit innerhalb der verschiedenen Arten der Musik, oder auch selbst, wie sich weiterhin zeigen wird, innerhalb jener der Poesie; und der Fall seltener ist, daß ein und dasselbe Individuum in mehren der bildenden Künste sich gleich groß oder gleich geschickt erweist, wie daß in mehren Arten der Tonkunst oder der Dichtkunst zugleich. Es steht nämlich diese Seite nicht bloß der technischen Ausführung, sondern auch selbst der geistigen Schöpferthätigkeit der Kunst, wie schon früher gezeigt, in dem engsten Zusammenhange mit demjenigen, was wir im Allgemeinen den künstlerischen Stoffbegriff nannten, welcher letztere eine wesentliche und nothwendige Grenze jener Thätigkeiten, und, so zu sagen, die Sphäre ihrer Nothwendigkeit und Naturbeschaffenheit bezeichnet; während der ideale Inhalt vielmehr das Reich ihrer Freiheit ausmacht. Dagegen ist es die Einheit des speculativen Begriffs, welche in entsprechendem Sinne, wie die Gestaltungen der Tonkunst, so auch die jenen gegenüberstehenden der bildenden Kunst unter einander zusammenknüpft; wiewohl auch in diesem Begriffe selbst, und nicht bloß in äußerlichen Umständen, der Grund zu suchen ist, weshalb in den Formen der bildenden Kunst die gemeinschaftliche Grundbestimmung hinter der Selbständigkeit der einzelnen sich verbirgt. — Wäre es erlaubt, diese Begriffsunterschiede der Kunst nach den physikalischen Verhältnissen der äußerlichen Kunstelemente zu ordnen: so könnte man sagen, daß die Mehrheit der Elemente der bildenden Kunst aus einer analytischen Zerlegung des concreten Elements der Tonkunst sich ergebe; indem nämlich die abstracte, durch den Körper als äußeres Mittel nur bezeichnete Bestim-

mung der Zahl und des Maaßes, welche der Architektur, die raumerfüllende Körperlichkeit, welche der Sculptur, und die qualitative Beschreibung und Unterscheidung des Raumes, welche als Licht und Farbe der Malerei zum Elemente dient — dieselben Begriffbestimmungen vereinzelt und auf abstractere Formen des Daseins zurückgeführt sind, welche in lebendige dialektische Beziehung, d. h. in eine zugleich mechanische und dynamische Bewegung gebracht, den Begriff des Klanges und des Tones ausmachen. Eben wegen dieser seiner concret-physikalischen Bedeutung aber hat gerade der Klang, in das Reich des Geistes übergetragen, die Bedeutung, die abstracte Einheit und das unmittelbare Dasein desselben zu bezeichnen; während jene an sich einfachern Elemente vielmehr die entfaltete und vervielfachte Thätigkeit des Geistes aufzunehmen bestimmt sind. Darum gilt in der Aesthetik, umgekehrt wie in der Physik, das Element des Tones für das abstractere, das der quantitativen und der qualitativen Räumlichkeit aber für das concretere; indem beide hier, dem Begriffe, der in dieser Wissenschaft herrscht, gemäß, nach dem Gehalte und den Bestimmungen des idealen Geistes, den sie aufzunehmen fähig und berufen sind, abgeschätzt und geordnet werden.

A) Die Baukunst.

§ 51.

Auch innerhalb des Reichs der sichtbaren und räumlichen Gestalten ist es zuvörderst die eigene reine Thätigkeit ihres idealen Schaffens, welche durch die Kunst in äußerlich daseiende und ruhende Gestalt umgesetzt wird. Die bildende Kunst nämlich behandelt die gesammte sichtbare Körperwelt auf gleiche Weise, wie die Tonkunst die Klänge, als einen quantitativen und gleichgültigen Stoff, und giebt die Maaßverhältnisse, die sie diesem Stoffe eindrückt, nicht für wirk-

liche Naturgestalten, sondern für das Bild und den Ausdruck ihres eigenen, schöpferischen Selbst. In dieser Unmittelbarkeit und Abstraction ihres räumlichen Daseins als Idealgestalt ist sie Baukunst oder Architektur; welche Kunstform den übrigen Formen der bildenden Kunst sowohl dem Begriffe, als auch meistens geschichtlich der Zeit nach vorangeht; darum, weil nur durch sie das sichtbare Reich für das künstlerische Thun im Allgemeinen gleichsam in Besitz genommen wird — so daß nur unter ihrer Voraussetzung die durch die Kunst darzustellenden Gestalten der endlichen Erscheinungswelt wirklich für die eigenen der Kunst, d. h. für die von ihrem in sichtbares Dasein übergegangenen Geiste beseelten gelten können.

Dieselbe Stelle, welche die Musik unter den Künsten überhaupt, nimmt unter den bildenden Künsten die Baukunst ein, als die abstracteste unter diesen, d. h. als diejenige, welche es am unmittelbarsten mit dem reinen Begriffe des Ideales als solchem zu thun hat, und entfernt bleibt von der Nachahmung oder Darstellung endlicher Gestalten, mit denen sich in den andern Künsten die Darstellung des Ideales verschmilzt. Man kann diese Stellung auch bezeichnen durch die Kategorie der Allgemeinheit, — unter welcher also, wie die Musik in Bezug auf den Kunstbegriff, so die Architektur auf den Begriff der bildenden Kunst stehen wird; während das Herabsteigen der Kunst in die besondern, endlichen Gestalten als der Uebergang ihres Begriffs in Besonderheit und Einzelheit zu fassen ist. Diese Analogie der Stellung erzeugt jene Verwandtschaft der Architektur zu der Musik, die eine so in die Augen fallende ist, daß sie auch von denen, welchen die innere Beziehung des Begriffs verborgen blieb, nicht verkannt werden konnte. Es besteht nämlich dieselbe nicht bloß in dem negativen Umstande, daß die eine sowohl, als auch die andere dieser beiden Kunstformen entfernt bleibt von der im engern Sinne so zu nennenden Darstellung endlich bestimmter Gegenstände; sondern sie erstreckt

sich auch auf die, selbst für den reflectirenden Verstand ein Positives enthaltende Art und Weise, wie durch beide das Ideal in seiner Reinheit und Abgezogenheit von endlicher Gestaltung ausgedrückt wird. — Wenn irgend eine andere Thatsache, so muß diese den beiden genannten Künsten gemeinschaftliche Formbildung geeignet sein, über die Bedingungen und das reine Wesen der Kunstschönheit einen Aufschluß zu geben; da eben dieses Gemeinschaftliche weder eine von dargestellten Gegenständen erborgte, noch eine zu den besondern Bestimmungen eines einzelnen Kunstelementes gehörige Eigenschaft, sondern durchaus nur eine reine Begriffbestimmung der Schönheit und der Kunst selbst sein kann — eine solche, die, wenn sie in andern Kunstformen nicht ausdrücklich zum Vorschein kommt, unstreitig nur hinter den in diesen dargestellten Gegenständen sich verbergen wird.

Auf gleiche Weise nämlich, wie die zeitlich-quantitativen Verhältnisse des Klanges, zeigt sich die Kunst auch als vermögend, die räumlich-quantitativen Verhältnisse der schweren Materie zum Ausdruck der qualitativen Unterschiede ihres eigenen, idealen Geistes umzuschaffen. Daß in der Architektur dieses Quantitative als ein an dem Qualitativen der dreifachen Richtung des Raumes, die durch die Materie beschrieben wird, Gesetztes erscheint, ist nicht eigentlich als eine neu hinzukommende Bestimmung zu betrachten; da ja auch das Physikalische des Tones ein bestimmtes Verhältniß der räumlichen Richtungen in der Bewegung der tönenden Körper voraussetzt. Vielmehr ist das bekannte Gleichnißwort, welches die Baukunst eine gefrorene Musik nennt, auch in dieser Hinsicht vollkommen treffend, als, abstract oder physikalisch betrachtet, in der flüssigen Substanz der Töne bereits dieselben Momente vorhanden sind, wie in der festen der räumlichen Massen; und die Architektur würde, von diesem Gesichtspunct aus angesehen, nur dann ein Mehr als die Musik enthalten, wenn für das Element der letzteren der bloße Rhythmus gelten könnte. Dagegen ist umgekehrt in der Architektur das Moment der Bewegung aufgehoben; eben so, wie auch jenes ätherische, die Idealität oder Teleologie der Körperlichkeit enthaltende Moment, welches den

Klang zum erscheinenden Vorbilde der Lebendigkeit und des Geistes macht, und welches in der bildenden Kunst erst später unter der Gestalt des Lichtes wieder hervortritt. Doch sind auch diese in der Architektur aufgehobenen Momente eben so wenig in ihr verschwunden, wie umgekehrt in der Tonkunst das Moment der Räumlichkeit. Vielmehr ist, ganz eben so wie dort die räumlichen Richtungen eben in der Bewegung, so hier die Bewegung in der nach diesen Richtungen vertheilten Materie enthalten; da eine den Raum solchergestalt in bestimmten Formbildungen erfüllende Materie ohne eine Bewegung, die diese Formbildungen hervorgebracht hat, eben so wenig gedacht werden kann, wie ein Klang ohne räumliches Dasein des klingenden Körpers; und überdieß das Moment der Bewegung ja schon in dem Begriffe der Schwere oder der Raumerfüllung enthalten ist. Das Licht aber, welches in dem Tone nicht als solches, sondern als ein in der Erschütterung der Körper aufgeregter und ihr Fürsichsein zur Erscheinung bringender Lebensäther gegenwärtig gewesen war, ist in der Architektur nicht zwar ein ausdrücklich von der Kunst gesetztes oder verarbeitetes Element *), wohl aber die allgemeine Bedingung aller Sichtbarkeit, durch deren Aeußerlichkeit gegen den eigentlich raumerfüllenden Stoff die Erscheinung des letztern in der Kunst ausdrücklich als eine mit dem Gegensatze behaftete ausgesprochen wird. — Man sieht also hieraus, daß die Bestimmung der Kunstschönheit in der Architektur und in der Musik insofern die nämliche ist, als sie in beiden Künsten in der Gestalt eines quantitativen Verhältnisses der qualitativen Momente auftritt, die den einfachen, abstracten Begriff des natürlichen Daseins ausmachen; nur daß dieses Dasein in der Baukunst als räumliches oder gewordenes, in der Musik als zeitliches oder werdendes, nämlich zum anderen seiner selbst oder zum Geiste werdendes gesetzt ist.

---

*) Es ist ein keineswegs gerechtfertigter Gedanke Solgers, die Vertheilung von Licht und Schatten als ein wesentliches Object der Baukunst aufzuführen. Diese ergiebt sich an den Werken dieser Kunst von selbst; kann aber wegen ihrer Aeußerlichkeit und Abhängigkeit von Zufall nicht zu den Zwecken des Architekten gehören.

Weshalb denn auch der Unterschied der architektonischen Schönheit von der musikalischen wesentlich darin besteht, daß in jener der Geist, der in dieser als unmittelbar gegenwärtig gesetzt ward, als eingegangen in sein Werk gesetzt wird, welches kein anderes als das auseinandergelegte oder gleichsam zergliederte Element jener seiner frühern unmittelbaren Erscheinung ist.

Die Materie gilt demnach in der Baukunst nur als einfache Raumbegrenzung und Raumerfüllung, und alle ihre übrigen Eigenschaften werden zu gleichgültigen oder für die Kunst werthlosen herabgesetzt; genau eben so, wie der Klang in der Tonkunst dasjenige abstreifen muß, was in ihm die Naturbeschaffenheit der Körper, durch die er erregt wird, ausdrückt. Nicht einmal die Unterschiede der Schwere, der Cohösion, der Härte und Weiche u. s. w. kommen an derselben in Betracht, als nur, wiefern ein bestimmtes Maaß dieser Eigenschaften erfoderlich ist, um die Materie zur festen, d. h. den Raum auf gleichmäßige Weise und ohne Veränderung erfüllenden zu machen. Viel weniger aber noch kann von den eigentlich sogenannten dynamischen Eigenschaften, und von der Lebendigkeit der natürlichen Körper Gebrauch gemacht werden; da es eben nur das schlechthin Todte ist, dem mittelst des räumlichen Maaßes der ideale Geist eingedrückt werden soll. Es ist hiebei wohl zu bemerken, wie dieses Abstractum der Materie auch darin dem von der Kunst gefoderten Abstractum des Klanges, dem Tone, gleicht, daß es in allen seinen Theilen einer mechanischen Zubereitung bedarf, um zu schönen Verhältnissen aneinandergereiht werden zu können. Die sogenannten cyclopischen Bauwerke, in welchen natürliche Steinmassen, ohne mechanische Verarbeitung derselben zu Gemäuern auf einander gehäuft sind, machen eben so wenig eine Baukunst aus, wie das Geräusch, das wilde Völker durch kunstlos zusammengebrachte Naturklänge hervorrufen, eine Musik ausmacht. Hierin nun drückt sich aus, daß eben jene todte Materie doch keineswegs allein nur als erstes oder unvollkommenstes Natursein gilt, oder nur als Mittel gebraucht wird, um daselbst die in den reinen Verhältnissen des Raumbegriffs an sich schon vorhandene, aber verborgene Schönheit zur Anschau zu bringen; sondern daß sie der ausdrückliche Gegensatz des Geistes ist, durch die Thätig-

keit und Bildung des endlichen Geistes selbst hervorgerufen, um dem absoluten Geiste der Schönheit und des Ideals bei seinen Schöpfungen zur Basis zu dienen.

Aus dieser Auseinandersetzung ergiebt sich nun der speculative Sinn, in welchem die Baukunst den beiden andern bildenden Künsten zur Voraussetzung dient. Daß sie ihnen überhaupt, auch geschichtlich, mit einer gewissen Nothwendigkeit vorangeht, ist eine im Allgemeinen schon mehrmals gemachte Bemerkung; und man hat selbst im Einzelnen die Gründe anzugeben nicht ermangelt, weshalb weder der Gedanke zu Werken der Bildnerei und zur Malerei erwachen, noch auch die Ausführung derselben gedeihen konnte ohne ausgezeichnete und die Schönheit wenigstens anklingende Bauwerke. *) Geschichtlich ist nicht nur der Ursprung der Baukunst, sondern auch meist, (im Alterthume sowohl, wie auch in der mittlern Zeit) die höchste Blüthe der Architektur schon vorhanden, wenn jene beiden andern Künste erst aus ihrer Wiege sich emporzuheben beginnen; — womit denn jener Satz sich widerlegt, durch den man häufig die obige Bemerkung zu beschränken pflegt: daß aber die höhere Vollendung jener, der technischen und ästhetischen Beihülfe der beiden andern bedürfe. Unter den verschiedenen empirischen Ursachen, die für diese historische Reihenfolge angegeben werden können, kommt diese dem eigentlichen, d. h. dem speculativen Grunde am nächsten: daß der Sinn für die sichtbare Schönheit nur geweckt werden könne durch eine Kunst, welche, ohne die Aufmerksamkeit durch Darstellung eines besondern Gegenstandes von dem Idealen abzulenken, die gesammte räumliche oder sichtbare Umgebung in ein Element der Schönheit verwandle, und so in den Geist des Beschauers widerstandlos und überwältigend eindringe. Wie man denn auch allgemein darin übereinkommt, daß der Eindruck der Baukunst nicht zwar ein noch tieferer und edlerer, wohl aber ein mächtiger, unmittelbarer und unwiderstehlicher wirkender ist, als der Eindruck anderer bildenden Kunst. Auch aber in Bezug auf die Ausübung der Kunst mußte das Vermögen, die Schönheit besonderen, einen

*) Vergl. z. B. Diderot essay de la Peinture etc. Chap. 6.

endlichen Inhalt habenden Gestalten einzubilden, bedingt werden durch das Bewußtsein und die Anschau einer allgemeinen und abgezogenen, durch Kunst hervorgerufenen Schönheit des Sichtbaren; da ohne diese die Nachbildung gegebener und auch in der Natur als schöne angeschauter Gegenstände der Freiheit des Geistes entbehrt haben würde, welche jene Künste zu etwas Höherem macht, als die mechanische Nachahmung eines Vorhandenen ist.

Nicht ohne einen Schein des Rechts hat man den Satz aufgestellt, daß die Baukunst eigentlich berufen sei, die ganze sichtbare Umgebung der Menschen in ein schönes Kunstwerk umzuwandeln; denn allerdings ist ihre Schönheit im Gegensatz der plastischen und pittoresken eine solche, die man eine elementarische nennen könnte. Sie ist gewissermaßen feindlich gegen alle endliche, unschöne Erscheinung gerichtet, und sucht — wenn es erlaubt ist, sich so auszudrücken — die Nichtigkeit derselben factisch darzuthun, indem sie an die Stelle derselben die freie Schöpfung des Geistes setzt, und dieser die Bestimmung giebt, für den Beschauer in dem Momente des Anschauens Inbegriff aller Sichtbarkeit zu sein. Daher denn auch die einzelne Werke dieser Kunst, mehr fast als die irgend einer andern Kunst, eine Art von continuirlichem Ganzen bilden: sowohl in Bezug auf ihre geschichtliche Entstehung — weil jedes von ihnen ausdrücklich, bewußt und absichtlich aus der Betrachtung und dem Studium der andern, zunächst vorher gegründeten, hervorzugehen pflegt; — als auch insofern diese Werke, räumlich neben einander gestellt, leichter und vollständiger, als andere Kunstwerke, einen Gesammteindruck hervorbringen. Man hat deshalb die künstlerische Wirkung der Architektur mit dem Eindruck der Naturschönheit vergleichen, oder sie diesem näher kommend gefunden, als die Wirkung anderer Künste; — und vollkommen angemessen diesem Charakter der Allgemeinheit, den die Baukunst trägt, ist es, wenn dieselbe zur Umschließung oder gleichsam zur Basis für die Werke der andern bildenden Künste gebraucht wird; gleichwie die landschaftliche Schönheit, außer ihrem hohen eigenthümlichen Werthe, auch noch den Eindruck der individuellen menschlichen Schönheit, indem sie ihn vorbereitet und umgebend unterstützt, erhöhen und veredeln kann. — Andererseits wird aus gleichem Grunde der Baukunst vorzugweise unter den Künsten Erhaben-

heit beigelegt: nicht wegen des äußerlichen Umfangs ihrer Werke, sondern weil die Erhabenheit (wie im ersten Buche gezeigt) — diejenige Stufe des Begriffs der Schönheit bezeichnet, auf welcher dieser in die Verneinung seiner mikrokosmischen Abgeschlossenheit und Selbstgenügsamkeit, also in eine makrokosmische und fragmentarische Natur umschlägt. — Allein eben jene Bestimmung der Allgemeinheit und des daraus sich ergebenden ausdrücklichen Gegensatzes gegen die der Schönheit entbehrende sichtbare Welt, (welche die Baukunst auch dadurch bethätigt, daß sie, wie zuvor bemerkt, das natürliche Leben tödtet, und den starren Mechanismus an die Stelle der dynamischen und organischen Lebendigkeit setzt) — bewirkt, daß diese Kunst ihren Beruf, die Totalität alles Sichtbaren zu umfassen, nie erfüllen kann, — daß vielmehr dieser nur ein Sollen, die Werke der Baukunst selbst aber Bruchstücke oder Fragmente bleiben, die nur in unvollkommnerem Sinne zu besondern Einheiten sich abrunden. — Es kann in dieser Hinsicht selbst eine Art von symbolischer Bedeutung in dem Umstande gefunden werden, daß viele der größten Architekturwerke entweder von vorn herein unvollendet bleiben mußten, oder durch die Zeit wiederum in Ruinen verwandelt werden; indem das Leben, die Zeit, und das Princip der Individualisation seine Rechte behauptet gegen eine Kunst, die durch ihren Begriff selbst genöthigt wird, diese zu beeinträchtigen, und die Totalität alles Seins, in die Gestalt der sichtbaren Erscheinung umgesetzt, für sich selbst in Anspruch zu nehmen.

§ 52.

Wie der melodischen Schönheit der Tonkunst, eben so liegt auch der architektonischen Schönheit ein rationales Maaß zum Grunde, als Umgrenzung oder Einschließung des Irrationalen, welches die eigentliche Schönheit ausmacht. Dieses Maaß ist ein zwiefaches, nach der doppelten Bestimmung der Baukunst, den Raum nach seinen verschiedenen Richtungen hin einerseits nur zu beschreiben und durch unmittelbare Massenbildung zu erfüllen, andererseits aber ihn dergestalt abzuschließen, daß innerhalb ei-

nes gewissen Umkreises alles andere Sichtbare, als das durch die Kunst gesetzte, ausgeschlossen wird, oder gleichsam das Gebäude an die Stelle des Himmels und der Erde tritt. Das erste dieser Maaße ist das Gesetz der Symmetrie, welches, analog dem Gesetze des Rhythmus in der Musik, Stetigkeit und Gleichmäßigkeit für die nach der Richtung der Breite und der Länge hin auf einander folgenden Glieder des Bauwerkes verlangt. Das andere aber, dem Gesetze der musikalischen Harmonie entsprechend: das physikalische Gesetz der Statik, d. h. der Inbegriff der mathematischen Regeln, nach welchen die schwere Materie zu vertheilen ist, um mit dem verhältnißmäßig geringsten Aufwand von Massen den größten Raum nach allen Richtungen, auch den der Schwere entgegengesetzten hin zu umschließen. Dieses letztere Gesetz wird, ganz eben so, wie die Harmonie in der contrapunctischen Musik, durch die architektonische Schönheit unaufhörlich aufgehoben und wiederhergestellt; und in den mathematisch-mechanischen Regeln, die dasselbe unter jeden gegebenen Bedingungen wiederherzustellen lehren, besteht das Wissenschaftliche der Baukunst.

Auch in der Baukunst muß sich, so gewiß dieselbe schöne Kunst und nicht bloß Handwerk ist, jener Gegensatz von rationalen und von irrationalen Maaßverhältnissen nachweisen lassen, welcher aller Schönheit wesentlich ist. Weil in ihr noch nicht, wie in den weiter folgenden Künsten, bestimmte natürliche Gegenstände dargestellt werden, deren Nachbildung eben das rationale Maaß für sie enthält: so wird dieses Maaß in der Architektur ein ganz analoges sein, wie in der Musik, — und wie in dieser die Melodie zum Rhythmus und zur Harmonie, so in jener dasjenige, was die eigentliche, ideale Kunstschönheit ausmacht, zu den Regeln, welche Bedingungen der Schönheit, aber nicht die Schönheit selbst sind, sich verhalten. Näher zwar noch, als bei der Musik, liegt bei der Architektur die Versuchung, dasjenige, was wir das rationale Maaß nennen, die einfachen mathematischen Formeln für die Verhältnisse der Massen und der räumli-

chen Richtungen — für die ganze Kunst und für den unmittelbaren Quell und Inbegriff der Schönheit in derselben zu nehmen: darum, weil die Baukunst zugleich äußern Zwecken dient, und jene rationalen Maaßverhältnisse einestheils als zur Erreichung dieser unentbehrlich sich erweisen; anderntheils aber, namentlich die der Symmetrie, zu denselben im ausdrücklichen Gegensatze stehen und ihnen sogar Abbruch thun: so daß der Schein entsteht, als müßten diese den Beziehungen der Nützlichkeit entgenstehenden Verhältnisse unmittelbar die Schönheit ausmachen. Daher denn — mehr noch in neuerer Zeit, als in alter — die vielen Theorien, welche nicht etwa nur die einfachen und in Wahrheit ewig gültigen, aber für sich allein genommen todten und negativen Gesetze der Symmetrie, oder auch die statischen Gesetze der Sicherheit und Festigkeit für Gemäuer und Wölbung, und überhaupt die Regeln äußerlicher Zweckmäßigkeit für die verschiedenen Arten der Gebäude vortrugen, sondern welche die höchste Schönheit selbst in wenige, einfache Verhältnißformeln für Länge, Breite und Höhe, für Form der Säulen und deren Abstand von einander, für die Winkel der Abdachungen und die Linien der Wölbungen u. s. w. zu bannen suchten. Diesen Formeln pflegte dann auf entsprechende Weise, wie jenen pythagorischen von der Harmonik entlehnten Zahlformeln, ein tiefbedeutsamer mystischer Sinn unterlegt zu werden; — ohne Zweifel mit Recht, wenn sie wirklich das wären, wofür sie gehalten werden: die geheimnißvollen Bewahrerinnen der Schönheit, die, sonst allenthalben aus Freiheit stammend und in dem Elemente der Freiheit, dem für allen Calcul Unzugänglichen und Irrationalen lebend, hier in starre, geometrische Nothwendigkeit gebunden wäre.

Das einfachste, aller architektonischen Schönheit als solcher zum Grunde liegende und diese von der bloßen Nützlichkeit abscheidende Gesetz, welches aber eben wegen dieser seiner einfachen Nationalität noch weit davon entfernt ist, selbst Schönheit zu sein, ist das Gesetz der Symmetrie. Man kann dasselbe zurückführen auf die ganz abstracte Foderung einer gleichmäßigen Gliederung des architektonischen Kunstwerkes; d. h. daß jeder Theil solchen Werkes entweder genau in denselben

Verhältnissen mehr als einmal an dem Ganzen vorhanden sei, oder selbst ein untergeordnetes Ganze bilde, welches aus solchen gleichartigen Theilen besteht, — oder endlich daß beides zugleich in Bezug auf ihn der Fall sei. Es ist dieß, wie man sieht, ein durchaus nur formales Gesetz, (— wenn man nämlich, wie gemeiniglich geschieht, in der Kunst, die ganz Form ist, wiederum die Form als das Geistlose dem Wesen und dem Geiste entgegenstellen will) — genau wie der Begriff des Rhythmus in der Musik, insofern sich dieser, in der alten Musik, als der Wechsel von gleichmäßigen Längen und Kürzen, oder, in der neuern, als die Gleichförmigkeit des Tactes bezeichnen läßt. Wie der Rhythmus an sich bloßes Zeitmaaß, welches durch das Qualitative der Töne von Außen angefüllt zu werden scheint: so ist die Symmetrie zunächst die einfache Bestimmung der Vielheit im Raume, wobei die Beschaffenheit der vervielfachten Glieder noch unentschieden bleibt. Aber wie dort der Geist der Melodie stets zugleich den Rhythmus näher bestimmte, und innerhalb jener allgemeinen Vorschriften ein weiteres Detail der Gliederung hervorrief: eben so macht hier die nähere symmetrische Anordnung der Glieder selbst einen Theil der idealen Schöpfung aus; und für allgemeines und unerlaßliches Grundgesetz kann nur dieß gelten, daß Symmetrie überhaupt in jedem Bauwerke vorhanden sei, nicht aber, unter welchen weitern Modificationen dieselbe zu setzen sei. — Wird nun aber nach dem ästhetischen Grunde der Symmetrie, oder nach ihrer speculativen Nothwendigkeit für die Kunstschönheit der Architektur gefragt: so finden wir diese, (— auch hier die Analogie mit dem Rhythmus festhaltend) darin, daß durch sie die sichtbare räumliche Erscheinung als Erscheinung und Form des Geistes ausdrücklich gesetzt, und das Werk, welches als ein von dem Geiste des Ideals beseeltes angeschaut werden soll, als ein sich auf sich beziehendes und in sich einiges bezeichnet wird. Eine solche Basis ist denjenigen Künsten, die nicht einen bestimmten und individuell begrenzten, sondern einen elementarischen Gegenstand zu ihrem Inhalte haben, unerlaßlich, weil denselben ihr Gegenstand sonst eben in jener elementarischen Allgemeinheit verschwimmen würde, wenn nicht derselbe abstrahirende Verstand, der den Geist als dessen Basis von der Na-

tur abscheidet, solchergestalt auch die geisterfüllte Erscheinung von der geistlosen abschiede. Wie aber dem Geiste, der Natur gegenüber, die in haltlose Vielheit und Mannigfaltigkeit zerfällt, Einheit und Gleichheit mit sich selber zukommt: so wird es insonderheit in dem Reiche der Sichtbarkeit, welches dasjenige ist, in welchem die Natur in ihrer eigensten Gestalt und zunächst ohne allen unmittelbaren Uebergang zum Geistigen erscheint — die Gleichheit der Massen sein, in denen der Geist als abstracter Verstand sich beurkundet, und die daher alle weitere Erscheinung des Geistigen in diesem Gebiete bedingt. Wie ja auch bereits in der endlichen Welt die Vorausverkündigung des Geistes in der Gestalt des animalischen Lebens die als Gleichheit der entgegengesetzten und entsprechenden Theile sich auf sich selbst beziehende Symmetrie der Gliederung ist, — auf welche die, jenigen, die das Wesen aller Kunst in Naturnachahmung setzen, die architektonische Symmetrie als auf ihr Urbild zurückzuführen nicht ermangelt haben. — Was übrigens die Parallele der architektonischen Symmetrie mit dem musikalischen Rhythmus betrifft: so dürfen wir nicht unerwähnt lassen, daß auch in der Musik die Symmetrie als solche, als ausdrückliche qualitative Gleichheit der in der Zeit neben einander oder einander gegenüber gestellten melodischen Glieder vorkommt; — aber nicht als Grundgesetz der Musik, sondern als freies Ergebniß derselben auf der Höhe der melodischen Erfindung. Es ist charakteristisch für beide Künste, wenn, was in der einen gleichsam das Ende — in der andern die Grundlage und der Anfang ist; und jene eben angegebene Parallele ist nichtsdestoweniger festzuhalten, da es eine Folge der verschiedenen Natur des Zeit- und des Raumbegriffs ist, wenn in dem letzteren der Geist sich nicht anderes als mittelst der Gleichheit des im Raume gesetzten Qualitativen aussprechen kann, — während in der Zeit, der unmittelbaren Form der geistigen Erscheinung als solcher, das bloße abstracte Zeitmaaß hinreicht, um die Einheit und Beziehung-auf-sich des darin erscheinenden Geistes auszudrücken; die Gleichheit des Qualitativen aber gleichsam das Siegel der abgeschlossenen Gestalt und der Anfang ihres Uebergehens in Räumlichkeit ist.

Innerhalb des Begriffs der Symmetrie kann man verschiedene Stufen oder Hauptarten derselben unterscheiden, deren Anwendung

durch die verschiedenen Stufen der Ausbildung und Vollkommenheit der übrigen technischen und ästhetischen Momente der Baukunst bedingt wird. Die einfachste und unmittelbarste, und doch vollständige und mit wirklicher Schönheit verknüpfte Symmetrie ist diejenige, welche in den sogenannten Säulenordnungen namentlich der antiken Baukunst enthalten ist; deren Begriff man daher auch mit Recht allgemein als die Grundlage aller übrigen schönen Baukunst — als in welcher jene stets entweder unmittelbar oder aufgehoben enthalten seien — zu betrachten pflegt. In diesen ist eine Reihe gleichförmiger architektonischer Glieder, nach einer bestimmten Richtung der Breite oder der Länge, nicht aber der Höhe hin, auf einander folgend gesetzt, von welchen Gliedern jedes in so fern schon ein in sich individuell abgeschlossenes ist, als es selbst wiederum der Dicke seiner Masse nach wenigstens in vier ganz gleiche, oder vielmehr auf ähnliche Weise, wie die rechte und die linke Seite des animalischen Körpers, sich entsprechende Stücke getheilt werden kann. Es ist ein bemerkenswerther Zug, daß sowohl hier, als auch in aller zusammengesetztern Architektur, nur die mit dem Boden parallel gehenden oder horizontalen Richtungen diejenigen sind, in denen die Symmetrie gesetzt wird; nie aber die verticale oder die Richtung der Schwere — (welche indeß für den Mechanismus der Baukunst vielmehr als der ausdrückliche Gegensatz und Widerspruch der Schwere, indem durch sie die Massen von dem Schwerpuncte entfernt werden, zu fassen ist). Hierin nämlich ist das Verhältniß der abstract verständigen Grundlage der Kunst zu dem concret Geistigen der Schönheit mit einer durch die Natur der Sache selbst gegebenen Symbolik angedeutet: indem die horizontale Vertheilung der Massen an die Stelle ihrer natürlichen, nach denselben Richtungen, d. h. den von der Richtung der Schwere oder des Begriffs der Masse nur verschiedenen, nicht aber ihr direct entgegengesetzten oder widerstrebenden hin vertheilten Mannigfaltigkeit — das rationale Gleichmaaß setzt; die verticale hingegen den Begriff der Masse selbst, welcher eben in ihrer Schwere besteht, bekämpft und aufhebt, und somit gleichsam an die Stelle dieses Begriffs den idealen Geist der Schönheit setzt. — Den Uebergang zu demjenigen rationalen Gesetze der Architektur, in welchem dieser Unterschied der Richtungen sich aufhebt, und an die Stelle desselben eine dem

Schwerpuncte gegenüberliegende und mittelst der Cohäsion ihr gleichsam abgewonnene Einheit jener Richtungen tritt, bildet diejenige Symmetrie, welche man die zusammengesetzte oder stereometrische nennen könnte; in welcher nämlich außer jenem Gleichmaaße der auf einer und derselben Fläche oder vielmehr in einer, hier der Fläche gleichgeltenden, wenn auch eine gewisse Dicke habenden Mauer- oder Säulenreihe erscheinenden Glieder, verschiedene, parallel laufende und entweder von dem Zwischenraume zwischen beiden, oder von entgegengesetzten Seiten aus, also jederzeit die eine nach ihrer rechten, die andere nach ihrer linken Seite, und nie beide nach einer und derselben ihrer Seiten anzuschauenden Flächen oder Mauer- und Säulenreihen unter einander in vollkommen entsprechendem Gleichmaaße stehen. Auch diese ist ein durchaus wesentliches und unerlaßliches Erfoderniß der architektonischen Schönheit, wenn dieselbe für ganze, einen leeren Raum umschließende Gebäude, und nicht bloß für einzelne, von bestimmten Standpuncten aus anzuschauende Seitenflächen derselben in Anspruch genommen wird. — Nicht als müßten in jedem solchen Gebäude nothwendig jeder Reihe eine oder mehre andere parallel gehen, und die parallel gehenden jederzeit vollständig und nach allen ihren Theilen unmittelbar im Gleichmaaße zu einander stehen. Vielmehr sind aus dem rechtwinklichen Viereck und dessen je zwei und zwei sich parallel laufenden Seiten (— welches als das einfachste Verhältniß stets für das zum Grunde liegende gilt) — mannigfache Uebergänge in polygonische spitz- und stumpfwinklige Gestalten, ja selbst in Kreislinien oder andere Curven der Mauerflächen gestattet, und mit diesen Uebergängen, oder auch unabhängig von ihnen, Modificationen der Symmetrie, indem diese bald, statt zwischen parallel gehenden, zwischen an einander stoßenden und einen stumpfen oder einen spitzen Winkel mit einander bildenden Mauern statt findet, bald zwischen gewissen parallel laufenden ganz fehlen kann (— wie z. B. schon in der antiken Baukunst nicht alle tetragonischen Tempel Amphiprostylos waren, d. h. auf jeder ihrer schmalen Seiten einen Porticus hatten, sondern einige auch Prostylos, welche ihn nur auf den vordern Seite hatten); bald endlich (— was auch schon von der oben beschriebenen einfachen Symmetrie gilt) vielmehr in einem entsprechenden Fortschritt der Glieder nach entge-

gengesetzten Richtungen hin (wie bei der rechten und der linken Seite des animalischen Körpers), als in einer vollkommenen Gleichheit derselben besteht. Nur daß ein solcher Parallelismus unterschiedener Flächen und Reihen überhaupt vorkomme, ist für jedes vollständige Gebäude eben so unverbrüchliches Gesetz oder nothwendige Bedingung seiner Schönheit, wie die Gleichheit oder das Entsprechen der in einer Reihe folgenden Glieder für die Schönheit einer Façade oder eines Porticus. Die weitern Modificationen aber gehören, wie bereits oben angedeutet, der schöpferischen Erfindung selbst an; und bereits hier haben wir das Beispiel, wie, auf ähnliche Weise, wie bei der musikalischen Harmonie, das Verstandesgesetz durch den Geist der Schönheit durchbrochen werden kann, unter der Bedingung, daß es stets durch ihn erneut und in bereicherter Gestalt wiederhergestellt werde.

Dieser zuletzt erwähnte Umstand nun gilt noch viel entschiedener von dem zweiten rationalen Gesetze der Baukunst — welches nie auf einfache oder vollständige Weise verwirklicht wird, sondern dessen Verwirklichung in der schönen Architektur stets zugleich eine Beschränkung desselben ist. Es ist dasjenige Gesetz, welches man gemeiniglich, aber auf unzulängliche Weise, als das Gesetz der Zweckmäßigkeit in der Baukunst aufzuführen pflegt; indem man entweder überhaupt meint, daß die Schönheit dieser Kunst keine andere sei, als die Erscheinung oder Sichtbarkeit der Zwecke, denen die Gebäude unabhängig von der Kunst im gemeinen Leben dienen, — oder wenigstens dieses Ersichtlichsein eines bestimmten Zweckes für eine unumgängliche Bedingnng seiner Schönheit hält. — Wiefern nun eine solche Zweckmäßigkeit wirklich in Bezug auf einen außerhalb der Kunstschönheit liegenden Zweck statt findet, so wird im folgenden Paragraphen noch von ihr die Rede sein, und dort sich zeigen, daß diese Zweckmäßigkeit und ihr Erscheinen nicht sowohl Grundgesetz der Kunst, als vielmehr ein aus dem Begriffe derselben sich ergebendes Accidens ist. An der gegenwärtigen Stelle aber ist ein allgemeines Moment aufzuzeigen, welches auch dieser Zweckmäßigkeit selbst zum Grunde liegt, indem es das Gemeinschaftliche enthält, welches keinem eigentlichen Gebäude fehlen kann: nämlich die Bestimmung, einen Raum dergestalt zu umschließen, daß dadurch das darin Enthal-

tene aus dem stetigen Zusammenhange mit der außerhalb des Gebäudes befindlichen Umgebung herausgenommen wird. — Es handelt sich hier, wie man sieht, um die Aufgabe, diese Raumumschließung auf die zweckmäßigste, d. h. die leichteste und sicherste und zugleich auch die vollständigste und umfangreichste Weise hervorzurufen. Die Augenscheinlichkeit oder Sichtbarkeit dieser allgemeinen und noch nicht auf die besondern Bestimmungen der einzelnen Arten der Gebäude bezogenen Zweckmäßigkeit, also die Erscheinung der Leichtigkeit und Festigkeit des Gebäudes und der Größe des durch dasselbe umschlossenen Raumes bei verhältnißmäßig geringem Aufwand von tragenden und stützenden Massen ist demnach eben so sehr, wie die Symmetrie, (die zugleich, den Gesetzen der Mechanik und Statistik zufolge, ein Moment dieser Zweckmäßigkeit ausmacht) — eine unumgängliche Bedingung der architektonischen Schönheit; obwohl eben so wenig, wie jene, die Schönheit selbst. Es ist aber dieses Erscheinen nicht etwa getrennt von jenen mechanischen Vollkommenheiten, die erscheinen sollen, sondern unmittelbar verbunden mit diesen oder die unzertrennliche Folge derselben. Durchaus irrig wäre es, wenn man, wie oft geschehen ist, die Erscheinung jener Eigenschaften von den Eigenschaften selbst dergestalt trennen wollte, daß man die eigentliche Schönheit des Gebäudes für jene Erscheinung erklärte, während in Gebäuden, die, obgleich zweckmäßig gebaut, doch nicht auf architektonische Schönheit Anspruch machen, die Eigenschaften selbst zwar vorhanden seien, ohne aber zur Erscheinung zu kommen. Diese Behauptung verkennt durchaus die Bedeutung dieses Erscheinens, welche eben so, wie bei der Symmetrie, darin liegt, daß die allgemeine, rationale Macht des Geistes über den Stoff, oder die Negativität des letztern in der mechanischen Gewalt, die der erstere über ihn ausübt, als Basis jener höhern Geistesthätigkeit veranschaulicht werde, die erst in den irrationalen Verhältnissen der eigentlichen Schönheit zum Dasein kommt.

Wie nämlich in der Symmetrie auf formale Weise als abstracte Einheit und Gleichheit: so erscheint auf reale Weise der Geist überhaupt — nämlich noch immer jener allgemeine, welche dem absoluten Geiste der Schönheit in der endlichen Welt zur Basis

dient — in der sichtbaren, räumlichen Massenwelt, indem er die durch die Kräfte der Schwere und der Cohäsion gesetzte Continuität der elementarischen Naturen unterbricht, und, während in der Natur das Flüssige das Feste umgiebt, umgekehrt das Flüssige, die Luft, von der festen und starren Masse umgeben läßt. Der Geist schafft sich hiedurch gleichsam seinen eigenen Raum, und indem er zu diesem seinem innerhalb der Sphäre des bloßen Mechanismus höchsten Zwecke die Kräfte der Natur und der Masse benutzt, setzt er sich in Wahrheit an die Stelle derselben. Wie daher in den Intervallen und Accorden der Harmonie das einfache Gesetz und Verhältniß des Geistigen zur unmittelbaren Naturerscheinung und Naturwirkung wird: auf entsprechende Weise muß auch im Raume der Geist in dieser Gestalt des ausdrücklich durch ihn gesetzten Wirkens der Naturkräfte, nämlich hier nur der einfachen, raumerfüllenden Massenkräfte der Schwere und Cohäsion auftreten, um dieses Reich der Räumlichkeit real, und nicht bloß, wie in der Symmetrie, und wie die Zeitlichkeit in dem Rhythmus, formal, für sich in Besitz zu nehmen. Diese Wirksamkeit des Geistes wird um so vollkommener und auffallender sein, je weiter das durch ihn geschaffene Werk von der Art und Weise abweicht, wie auch der natürliche Zufall, (z. B. in Höhlen, Felsenbrücken u. dergl.) spielend solche Räume hervorruft; d. h. je einfacher, symmetrischer und mit größerem Kraft- als Massenaufwande die Wirkung erfolgt. — Hier nun sehen wir die Bedeutung desjenigen architektonischen Moments, welches nächst der Säulenordnung mit Recht als der zweite Grundbestandtheil dieser Kunst betrachtet werden kann, nämlich des Gewölbes. — Wäre einerseits eine solche Gestaltung in größerem Umfange physisch möglich, andererseits dieses Gesetz der Sparsamkeit der Massen nicht eben so sehr durch die höheren Foderungen der Schönheit aufgehoben, als durch dieselben gesetzt und in ihnen enthalten: so würde die Form der hohlen Halbkugel für die vollkommenste eines Bauwerkes erklärt werden müssen; — es ist dieselbe eben jene, die, wie oben bemerkt, von der schönen Architektur dergestalt gleichsam angestrebt wird, daß dieses Anstreben dennoch auf Voraussetzungen ruht, die es nie zur vollkommnen Erreichung des schein-

baren Zweckes kommen lassen. In der That mochte die Höhlenbaukunst der ältesten Zeit, besonders die cyklopische Baukunst der sogenannten Schatzhäuser in der Urzeit Griechenlands, diesen einfachsten und rohsten Typus als einen unmittelbar zu verwirklichenden vor Augen haben; — und wie später in der Geschichte dieser Kunst die runden Formen der römischen und der byzantinischen Architektur das Moment des Uebergangs aus der antiken in die neuere Baukunst bilden, wird bei Gelegenheit des Gegensatzes dieser beiden Hauptperioden noch besonders bemerkt werden. Allein schon das einfache Gesetz der Statik fodert für größere Werke, auch bei ganz einfacher Construction übrigens, eine andere Vertheilung der Masse; und was die theilweise Anwendung der durch jenes Gesetz unmittelbar gegebenen Formbildung betrifft: so hat man gefunden, daß z. B. die von Michel Angelo bei der Wölbung des Domes von St. Peter angewandte Curve, die s. g. Linie des größten Widerstands, in der dort gegebenen Zusammenstellung mit den einfach symmetrischen und colossalen Formen der geradlinigen Theile des Gebäudes auch ästhetisch von höchster Wirkung ist. Allein diese Wölbung macht, wie gesagt, noch nicht ein ganzes Gebäude aus; von einem vollständigen architektonischen Kunstwerke aber wird stets im Einzelnen gezeigt werden können, wie — unter der Voraussetzung gewisser irrationaler, d. h. durch kein mathematisch-physikalisches Gesetz gegebener, sondern allein durch den Geist der Schönheit selbst erfundener oder geschaffener Formen — die in dem Kunstwerke vorhandene Verbindung derselben zu einem allseitig den Raum umschließenden Ganzen und einem die Stelle des Firmaments vertretenden Deckengewölbe unmittelbar durch die physischen Gesetze der Statik selbst gefodert ist. Jene Formen aber werden stets solche sein, durch welche die Erreichung jenes scheinbar ersten Zwecks der zugleich leichten und festen oder haltbaren Raumumschließung weiter hinaus geschoben wird; — ja sie können zu diesem Zwecke in einen ausdrücklichen Gegensatz treten. *)

*) Bei solchen Gebäuden, die, wie die Theater und Amphitheater der Alten, der Abschließung nach Oben, oder des Daches, entbehren, tritt — was ein sehr bemerkenswerther Umstand ist — die Foderung

Bei allem diesem ist nämlich nicht zu vergessen, daß die eigentliche Schönheit des architektonischen Werks weder in der Symmetrie allein, noch in der Wölbung oder Rundung, noch auch in der auf bloß rationalem oder mechanischem Wege hervorzurufenden Einheit von beiden besteht; sondern allein in den irrationalen Verhältnissen, die theils innerhalb der Grenzen jener statt finden, theils selbst als die Grenze sich bestimmen, innerhalb deren jene zu setzen sind. Nicht das — wenn auch ins Unendliche und nach allen Seiten hin fortgesetzte Gleichmaaß, noch auch die Rundung der einzelnen Glieder macht die Schönheit der Säulenordnung aus; sondern, unter Voraussetzung freilich sowohl des einen, als auch der andern, die eigenthümliche, nicht durch Calcul, sondern durch genialen Schöpferblick gefundene Gestaltung und gegenseitigen Verhältnisse der nach der Richtung der Höhe wechselnden Gliederungen unter sich und zu den andern Dimensionen. Ganz dasselbe gilt von den Wölbungen, und überhaupt von allen Theilen des architektonischen Kunstwerks, — an welchem zwar die einmal gefundenen Verhältnisse, weil sie die Räumlichkeit als solche zu ihrem Inhalte haben, sich geometrisch werden bestimmen lassen, das Princip ihrer Erfindung aber schlechterdings kein mathematisches sein kann. Wie sehr in allen denjenigen Verhältnissen, in welche die Totalschönheit eines individuell geschlossenen Bauwerks gesetzt werden soll, im Gegensatze der bloß basischen, jede in die Augen fallende mathematische Regelmäßigkeit vermieden werden muß: davon giebt unter andern der Umstand Zeugniß, daß die Alten den Säulenreihen der beiden längeren Seiten ihrer Tempel nie genau das Doppelte der Säulenzahl der vorderen, schmalen Seite,

---

ein, an die Stelle der bloß symmetrischen, und also geradlinigen und recht- oder stumpfwinklichen Vertheilung des Mauerwerkes nach Länge und Breite die Rundung zu setzen: entweder in der Kreislinie, oder wenigstens in anderen in sich zurücklaufenden Curven; um solchergestalt die Geschlossenheit des Werkes nach dem Gesetze der Sparsamkeit der Massen wenigstens nach dem Dimensionen der Symmetrie hin zu bezeichnen. Nur etwa als Vorhallen (Propyläen) zu andern, in sich geschlossenen Gebäuden, durch den Bezug auf welche jene ihre künstlerische Einheit erhalten, sind bloß symmetrische, oder geradlinige und unbedeckt bleibende Gliederungen eines Bauwerkes zuzugeben.

sondern stets entweder (— nach griechischer Sitte) eine Säule mehr, oder (— nach römischer) eine Seite weniger als dieses Doppelte zu geben sich gedrungen fanden. In der Baukunst des Mittelalters ist es mehr, als in der antiken, gebräuchlich geworden, dergleichen die Hauptumrisse des Gebäudes bezeichnende Verhältnisse nach leicht überfehlichen mathematischen Formeln anzuordnen; — hier aber sind es überhaupt weniger diese Verhältnisse, als die bei weitem zusammengesetztere und mannigfaltigere Anordnung und Verzierung des Einzelnen, der Durchbrechung der Mauern und Wände durch Fenster und Thüren, der Thürme, der Säulen, der Bögen, des Schnitzwerks u. s. w., worin die eigentliche Schönheit besteht. — Wie sehr übrigens diejenigen irren, welche in den mathematischen Verhältnissen als solchen die Schönheit der Architektur suchen, und nicht vielmehr erst (— was wir für das Wahre erkennen müssen) in der durch diese Verhältnisse, die irrationalen eben so wohl, wie die rationalen, erst bewirkten und hervorgerufenen Qualificirung des natürlichen Stoffs: dieß erhellt insonderheit auch daraus, das keineswegs der Entwurf jener Verhältnisse in verjüngtem Maaßstabe, und in einem andern Materiale, als jenem der den Raum im Ganzen und Großen erfüllenden Massen wiedergegeben, die nämliche künstlerische Wirkung, wie dort, hervorzubringen vermag. Vielmehr ist schon öfter die Bemerkung gemacht worden, daß weniger, als bei den übrigen bildenden Künsten, bei der Baukunst die abbildliche Darstellung ihrer Werke durch Zeichnung hinreichend sei, die unmittelbare Anschau der Werke selbst zu ersetzen: was sich gerade umgekehrt verhalten müßte, wenn dort das Mathematische unmittelbar für das Wesentliche zu gelten hätte. — Mit dieser Bestimmung der Architektur, den räumlichen Stoff als solchen geistig zu qualificiren, hängt unmittelbar zusammen die unläugbare Thatsache, daß der materielle Umfang der Gebäude auch wirklich ein Moment in dem Maaß ihrer Schönheit abgiebt; indem offenbar eine höhere Schönheit in einem größern, als in einem geringern Umfange erreichbar ist: ein Progreß, der in directem Verhältniß ins Unbegrenzte geht, und nur in der physischen Unmöglichkeit, über gewisse Schranken hinaus die

reale Continuität des Gebäudes auszudehnen, seine Unterbrechung findet. Es ist nicht etwa bloß der Gegensatz zwischen erhabener und anmuthiger Schönheit, der sich in der Verschiedenheit des Umfangs architektonischer Werke ausdrückt; vielmehr ist auch Anmuth in Großen, Erhabenheit in verhältnißmäßig geringen Massen erreichbar, und die dorische Säulenordnung z. B. foderte keine größern Massen, als die ionische oder die korinthische; — sondern eine rein quantitative Stufenfolge der möglichen Intensität der Schönheit, entsprechend der Extensität der Massen. Weil nämlich die Architektur durch ihren Begriff, wie gezeigt, die Totalität des räumlichen oder sichtbaren Universums zu reconstruiren berufen ist: so leistet sie dieß um so vollkommner, je mehr sie von diesem Universum selbst in das Bereich ihrer Schöpfung aufnimmt, und je größer, ganz eben so wie in der wirklichen sichtbaren Welt, die Mannigfaltigkeit der Standpuncte ist, von denen aus sie den Beschauern den Anblick dieser ihrer Schöpfung darbietet.

§ 53.

Wie die sichtbare Natur die Bestimmung hat, Wohnung, d. h. zunächst nicht unmittelbarer Ausdruck oder Erscheinung, sondern einerseits nur die sein allgemeines Wesen aufnehmende Ruhestätte, andererseits der Schauplatz der Wirksamkeit des endlichen Geistes zu sein: auf gleiche Weise ist die Bedeutung der Baukunst diese, Wohnungen oder Häuser zu bauen für den göttlichen Geist. Die eigentliche Aufgabe der Baukunst sind daher Heiligthümer, Tempel und Kirchen, d. h. Stätten für religiöse Handlungen der Menschen; und die weitere Zweckmäßigkeit, die von solchen Gebäuden gefodert wird, besteht in derjenigen Angemessenheit für diese Handlungen, vermöge deren diese nicht nur äußerlich bequem darin erfolgen können, sondern auch der besondere und persönliche Geist dieses Thuns von der in dem Bauwerke niedergelegten Allgemeinheit des Geistes gleichsam

umschlossen wird. Deutlicher als in vielen andern Künsten wird sich daher in der Baukunst der geistige Unterschied und Gegensatz der Völker und der Jahrhunderte ausdrücken; und insonderheit finden wir in ihr den Gegensatz der antiken und der romantischen Idealwelt, und die moderne als vermittelnde Einheit dieser beiden, auf die abstracteste und eben deshalb auf die schärfste Weise ausgedrückt. — Von dem religiösen Gebiete aus verbreitet sich die schöne Architektur auch in die Wohnstätten und die gesammte feste Umgebung des täglichen Lebens, und fließt hier allmählich in Eins zusammen mit dem später erst zu erörternden Begriff der Sitte.

Was hier von der religiösen Bedeutung der Baukunst zu sagen ist, findet sich auf genügende Weise vorbereitet durch das, was oben über die in vielfacher Hinsicht dieser entsprechenden religiösen Bedeutung des Gesanges gesagt ward. Auch das Eingehen der Kunst in das Element der Räumlichkeit ist, wie sich aus dem ganzen Zusammenhange unserer Darstellung ergiebt, ein Herabsteigen derselben aus der reinen und unmittelbaren Sphäre des Ideals: eben so sehr, wie dort der Uebergang von dem abstracten Tone des Instruments in den natürlich-concreten der menschlichen Stimme, ganz eben so, wird mithin auch hier die andere Seite dieses Herabsteigens zu dem Niederen und Endlichen als ein Erheben zu dem Höheren und als ein ausdrückliches Beziehen auf das Göttliche zu fassen sein. Gleichwie nun der Gesang sich selbst für das endliche oder menschliche Thun des Sehnens und Aufstrebens mit der Seele zu der Gottheit giebt: so giebt die Baukunst ihre Werke nicht für das unmittelbare Dasein des absoluten oder idealen Geistes (— obgleich sie, wie alle Kunstwerke, an sich dieß sind), sondern für die bloße Umgebung, Behausung und Wohnstätte dieses Geistes; der nunmehr, von dieser seiner Basis und Erscheinung ausdrücklich als getrennt gesetzt, unmittelbar für den fürsichseienden absoluten Geist, d. h. für den göttlichen gilt.

Die Kunst stellt sich auf dieser Stufe ausdrücklich in dem Berufe dar, den sie an sich allerdings auf allen ihren Stufen, und auch auf den dieser vorangehenden ersten hat, die äußere Welt oder die Welt der Erscheinung dergestalt der Innerlichkeit oder Selbstheit des absoluten Geistes gegenüberzustellen, daß die erstere sich als das die letztere Aufnehmende oder ihr zur Basis und zum Schauplatze ihres Lebens und ihrer Wirksamkeit Dienende erweist. Hiedurch wird freilich einerseits die unmittelbare Schöpfung dieser Kunst entschiedener, als in den übrigen Kunstformen, als ein Unlebendiges und den Geist, dessen Erscheinung sie ist, außer sich Habendes ausgesprochen; — womit man wohl auch den Umstand in Verbindung bringen kann, daß in dieser Kunst die Ausführung des Kunstwerks ein anderes Verhältniß zu dessen Erfindung hat, als in andern Künsten, und, obgleich nicht, wie in der Tonkunst, dergestalt von dieser getrennt, daß eine jedesmalige besondere Wiederholung in der Zeit zum Behufe des besondern Anschauens erfodert würde, dennoch mehr noch, als selbst dort, rein mechanisch und technisch ist, ohne alle Theilnahme an dem die Erfindung beseelenden Schöpfergeiste. Andererseits aber haben eben diese Schöpfungen bestimmter noch, als andere Kunstwerke, die Bedeutung von Heiligthümern, indem sie nicht bloß, wie z. B. die Gesänge, oder auch wie die Werke anderer, später durchzugehender Künste, für besondere und in Bezug auf die Gottheit selbst zufällige Gestalten entweder des religiös sich erhebenden Geistes oder auch der von diesem vorgestellten göttlichen Erscheinung selbst, sondern für die nothwendige und unentbehrliche Umgebung von deren innerhalb der wirklichen, sichtbaren Welt erfolgenden Offenbarung gelten.

Wir müssen in Folge dieser Betrachtung den Ausspruch thun, daß die eigentlich schöne Baukunst jederzeit und unter allen denkbaren geschichtlichen Bedingungen die Tempel- und Kirchenbaukunst ist. Hier allein ist die Zweckmäßigkeit des Gebäudes nach Außen eine und dieselbe mit seiner wesentlichen geistigen Bestimmung: da, wie bemerkt, die religiöse Bedeutsamkeit nicht von der Schönheit abgetrennt, sondern dem Begriffe nach in dieser enthalten ist. Allerdings wird sich

diese religiöse Bedeutung durch bestimmte zeitliche Handlungen bethätigen müssen, durch welche die lebendige Beziehung des Göttlichen auf das Endliche und des Endlichen auf das Göttliche ausgedrückt und dargestellt wird. Diese Handlungen sind die Handlungen des Cultus; sie umfassen wesentlich das Volk, als unbegrenzte Allgemeinheit der endlichen Individuen in demselben Sinne, in welchem die Baukunst die Allgemeinheit des räumlichen Daseins auszudrücken die Bestimmung hat. Allein eben dieser Cultus ist keineswegs bloß der äußerliche Zweck des Bauwerks; — sein Zusammenhang mit der Architektur ist nicht der einer äußerlich bleibenden Teleologie, sondern vielmehr einer ächt organischen Lebendigkeit: indem derselbe Geist, der jene Handlungen beseelt, die für den Zweck des Werkes gelten, auch schon der Kunst selbst die dieses Werk hervorbringt eingeboren ist, und daher beide vielmehr in einem Verhältnisse idealer und lebendiger Wechselwirkung zu einander stehen, in welchem das Mittel zu gleicher Würde mit dem Zwecke emporgehoben ist. Mit Recht wird daher die Errichtung eines Tempels als eine gleich sehr dem Cultus angehörige Handlung betrachtet, wie die nach seiner Vollendung in ihm zu verrichtenden; — die schönen Formen der Architektur scheinen mit den die Schönheit aufgehoben in sich tragenden eines wirklich seelenvollen und lebendig bedeutsamen Cultus vielmehr durch eine Art von vorausbestimmter Harmonie, d. h. eben durch das Walten eines und desselben in objective Gestaltung und Körperlichkeit sich herausdrängenden Schöpfergeistes verknüpft zu werden, als durch eine endliche oder gemeine Zweckbeziehung. Wo aber der Cultus verfällt und zum leeren Formalismus der Ceremonie herabsinkt, da kündigt sich mit Recht die Kunst der Architektur, falls sie noch aus bessern Zeitaltern in solche religiös gesunkene herüberragt, als das Herrschende an, der jene Ceremonien wie durch Accomodation sich anschließen müssen. In der That wird man daher auch finden, daß diese Zweckmäßigkeit der religiösen Baukunst für den Cultus — ungleich mehr theils jene allgemeine oben angedeutete des Umschließens und Frei-sich-ergehen-lassens einer möglich größten Menschenmasse ist, theils eine Angemessenheit des geistigen Eindrucks der architektonischen

Schönheit zu dem Geiste und den beabsichtigten Wirkungen des Cultus, als — bei wahrhaft schönen Werken wenigstens — eine ausdrückliche Beziehung auf Besonderheiten und Einzelheiten der gottesdienstlichen Verrichtungen. Am meisten noch möchte die Bestimmung hervortreten, andern Kunstwerken von gleichfalls religiöser Bedeutung, namentlich den Gesängen, den Götterbildern der Sculptur und der Malerei, und den dramatischen Aufführungen zur nothwendigen Stätte, Basis oder Umgebung zu dienen. Allein hier springt es noch mehr in die Augen, als bei den Ceremonien, (in denen man häufig, wiewohl mit Unrecht, das Moment der Schönheit für ein unwesentliches zu halten pflegt) — wie der Eindruck der architektonischen Schönheit durchaus ein mit jener fremden Kunstschönheit harmonirender sein muß, wenn nicht der Vortheil, der dieser durch äußere Unterstützung, Abgrenzung oder Grundlegung erwächst, durch Unverträglichkeit der von jeder der verschiedenen Künste ausgehenden geistigen Wirkungen und Eindrücke wieder verloren gehen soll. — Hieraus möchte wohl zur Genüge erhellen, daß, so viel die eigentlich religiöse Baukunst betrifft, welche wir als die vollkommenste und die den eigenthümlichen Geist dieser Kunst am reinsten darstellende bezeichneten, hier jener Einwurf, den man häufig gegen die künstlerische Würde der Architektur machen hört, daß sie vielmehr eine verschönernde, als eine schöne, nämlich eine wegen ihrer Dienstbarkeit für äußere Zwecke unselbständige und unfreie sei, ein durchaus ungehöriger und unkräftiger ist.

Allein auch hinsichtlich der übrigen, der sogenannten bürgerlichen Baukunst, welche die architektonische Schönheit aus ihrem eigentlichen Gebiete, dem religiösen, in die Kreise des gemeinen Lebens, des öffentlichen sowohl wie auch des Privatlebens überzutragen die Bestimmung hat, läßt sich nicht mit Unrecht diese Uebertragung als eine vielmehr aus dem Geiste dieser Kunst selbst hervorgehende Wirkung, denn als eine dieser äußerlich angethane Gewalt betrachten. Wir erinnern auch hiebei wiederum an unsere obige Darstellung der Vocalmusik, wo es gleichfalls auffallen mußte, wie das Herabsteigen aus der unmittelbar religiösen Sphäre zwar ein Eingehen in die endlich-subjectiven oder psychologischen Empfindungen, aber doch nicht ein Gefan-

gengeben des Ideals an diese, oder eine Herabwürdigung desselben zur bloßen Verzierung des rein Endlichen und Sinnlichen war. Auf ganz ähnliche Weise ist auch die architektonische Schönheit, welche sich auf die Umgebungen oder den Schauplatz des gewöhnlichen Lebens herabläßt, wesentlich zwar eine niedriger stehende oder geringere, als die, welche jene Heiligthümer des religiösen und göttlichen Lebens gründete; aber sie bleibt doch Schönheit im vollen Sinn dieses Worts, ungetrübt durch diese Beziehung auf das Endliche, und nicht etwa dem endlich nützlichen, durch mechanische Kunst gezimmerten Werk als eine äußerliche Verzierung theil- und stückweise anhängend, sondern umgekehrt die endliche Zweckmäßigkeit als ihr eigenes, geistig bekräftigtes Moment in sich scheinen lassend. Es ist nämlich, so zu sagen, das eigene Interesse der Baukunst, daß sie auch diese endliche Zweckmäßigkeit in ihr Bereich hineinziehe und ausdrücklich als das freilich nicht an sich Schöne, wohl aber durch sie zum Schönen Erhobene setze: — weil sie nämlich nur so ihren Beruf, den Gesammtbegriff des räumlichen Daseins als Schöpfung des idealen Geistes darzustellen, zu bewähren und zu erhärten vermag, wenn sie die Bestimmung, die das Räumliche für den Geist überhaupt schon hat, dessen Wohnstätte und Schauplatz seiner Thätigkeit zu sein, in jener ihrer Schöpfung ausdrücklich als enthalten zeigt. Daher denn die oft gemachte Bemerkung, daß jene Zweckmäßigkeit auch selbst für das gewöhnliche Leben stets mit der wahren Schönheit zu harmoniren pflegt: was sich ganz anders verhält mit leerem und eitlem Prunk, der, häufig in wirkliche Häßlichkeit ausartend, jener Zweckmäßigkeit eben so sehr im Wege steht, als er der einfachen Schönheit fremd bleibt. Uebrigens darf nicht unbemerkt bleiben, daß diese teleologische Schönheit nicht ins Unbestimmte über alle mögliche, durch äußere räumliche Anstalten zu erreichende Zwecke sich erstreckt, sondern auf eine gewisse Allgemeinheit oder großartigere Gesammtheit derselben zu beschränken ist, wie eine solche eigentlichen Wohngebäuden zukommt, die nicht bloß auf das eigentliche Bedürfniß, sondern auf eine größere Fülle und Behaglichkeit des Lebens berechnet sind — und auch solchen Gebäuden, welche die Herrschaft des Verstandes über die Allgemeinheit der Naturele-

mente behaupten, wie Brücken, Wasserleitungen, Dämme, Kunststraßen u. s. w. Allerdings sind auch alle Verschönerungen und Verzierungen, welche an Gebäuden niederer Art und die dem einfachern oder speciellern Bedürfnisse dienen, angebracht werden, so wie auch alle Eleganz und geschmackvolle Zierlichkeit der beweglichen Gegenstände, von dem Kriegschiffe an bis zu dem geringfügigsten Geräthe herab, der architektonischen Schönheit mehr oder minder verwandt: allein theils können diese nur als ein Abglanz oder Wiederschein derselben betrachtet werden, theils haben sie ihren wahren geistigen Mittelpunct der Schönheit in einer andern ästhetischen Region, nämlich in der Sitte, und sind daher erst bei dem Begriffe dieser in Betracht zu ziehen.

In dem genauesten Zusammenhange mit dieser Beziehung der Baukunst auf ein der Kunst überhaupt Aeußeres und Jenseitiges, zunächst zwar auf das unmittelbar religiöse Leben, sodann aber auf das Leben der Menschen überhaupt, welches sie solchergestalt von seiner äußerlichsten und gleichgültigsten Seite gleichsam in einen geistigen und religiös bedeutsamen Rahmen einfaßt, steht dem Begriffe nach das Geschichtliche in der Gestaltung der Baukunst: ihre mit den Metamorphosen der Religion und der Sitte der Völker wechselnden Formen, und die großen Gegensätze, in die sie sich den Formbildungen des Idealbegriffs entsprechend vertheilt. Schon früher nämlich hatten wir Gelegenheit zu bemerken, wie jeder Schritt, den die Kunst aus der Abgezogenheit ihres reinen Fürsichseins heraus in die entfaltete Lebendigkeit der Beziehungen auf die dem Begriffe nach ihr vorangehende endliche, und in die ihr nachfolgende göttliche Wirklichkeit thut, ein Schritt gleichsam in die Weltgeschichte hinein ist, d. h. ein solcher, durch welchen die Kunst zur ausdrücklich in ihren Gestalten ausgeprägten Theilnahme mit den welthistorischen Bildungperioden des Menschengeistes hingezogen wird. Zunächst zwar und am unmittelbarsten bezieht sich diese Theilnahme auf die unterschiedenen Gestaltungperioden des eigentlichen Idealbegriffs; weil diese schon vor der Kunst die Art und Weise bezeichnen, wie das Leben der Weltgeschichte in der Idee der Schönheit — indem diese sich äußerlich an dasselbe hingiebt — seine Wiedergeburt und Verklärung findet; —

sodann aber werden, durch diese außerkünstlerischen Ideale vermittelt, auch die fernerliegenden Regionen der Welt- und Völkergeschichte dergestalt durch die Kunst ausgedrückt, daß diese an sie der Zeit und dem Raume nach sich anschließt und, indem sie eine äußerliche Causalverknüpfung mit ihnen eingeht, von allen Besonderheiten und Eigenthümlichkeiten ihres Geistes sich durchdringen läßt. — Bei der Baukunst hat diese Theilnahme an dem Weltgeschichtlichen, der Natur dieser Kunst zufolge, die merkwürdige Bedeutung, daß nicht sowohl, wie in andern Künsten dieß der Fall ist, die geschichtlichen Gestalten nach dem was sie unmittelbar und an sich betrachtet sind, in die Schöpfung jener Kunst hineinscheinen, als vielmehr daß durch die Kunst eine abstracte Form für sie gefunden wird, welche ihren Geist und ihr Princip gleichsam symbolisch darstellt. Es ist unmittelbar mit zu dem religiösen Berufe der Baukunst zu rechnen, daß sie, indem sie der Gottheit Häuser baut, zugleich die geistigen Häuser, die diese sich in den Charakteren der besondern Völker und Zeitalter erbaut hat, darin mit abdrückt, oder mit andern Worten, daß sie nicht bloß der Gottheit überhaupt, sondern auch den Göttern der besondern Zeiten und Völker ihre äußeren Wohnstätten schafft. In dieser Hinsicht besonders steht die Baukunst in ausdrücklichem Gegensatze zu der Musik: denn wie diese gewissermaßen erst mit dem modernen Ideale beginnt, und alles Vorangehende als Einleitung zu diesem eigentlichen und vollständigen Kunstbegriffe kaum schwach anzudeuten vermag: so hat die Baukunst umgekehrt die Aufgabe, das, was jenen geistigen Gebilden zur Wahrheit und Gediegenheit des Begriffs der Kunst noch fehlt, durch das Hervorrufen wirklicher Kunstformen, in denen der Geist jener Gebilde sich enthalten zeigt, zu ersetzen. — Keine andere Kunst vermag zuvörderst so sehr, selbst der geschichtlichen Vollendung der unmittelbaren Idealgestalten vorauseilend, den Geist derselben in einzelnen großen und schöpferischen Momenten vorauszuverkündigen, im Dienste derjenigen Religionen, welche, noch nicht bis zur Durchbildung der geschichtlichen Ideale vorgeschritten, nur die große Allgemeinheit des göttlichen Geistes noch in Form der Naturelemente offenbaren. Daher die unbestreitbar hohe Würde bereits der orien-

talischen Baukunst, im hohen Alterthum besonders der indischen, persischen, hebräischen und ägyptischen; später der arabischen, die zu der romantischen Architektur entsprechend sich verhält, wie jene uralte zu der classisch-antiken. Nicht als ob diese morgenländische, nach dem Ideal immer nur aus der Ferne her emporstrebende Kunst der von dem lebendigen und gegenwärtigen Geiste des Ideals beseelten Kunst an hoher und reiner Schönheit gleich käme: — allein schon der Umstand, daß sie ihr näher kommt als fast irgend eine andere außerhalb des weltgeschichtlichen Kreises der eigentlichen Idealbildung geübte Kunst, läßt uns auch hier den Beruf der Architektur erkennen, der gescheinenden Schönheit eine abstracte Unterlage und Einfassung in elementarischer Körperlichkeit zu geben. Je weniger aber hier schon ein bestimmter idealer Inhalt vorhanden ist, der in Kunst umgesetzt werden könnte: um so mehr wird der eigenthümliche Geist jener Völker und ihrer Religionen bestimmt für dasjenige anzusprechen sein, was sich dem Ideale entgegenbildet; und eben dieser durch das Ideal noch unvermittelte Einklang zwischen diesem Geiste und den starren, äußerlichen Formen der Architektur läßt die letzteren in einem ganz eigentlich magischen oder auch symbolischen Lichte erscheinen, welches dieser Kunst auch auf ihren höhern Bildungsstufen bleibt. — Auf entsprechende Weise nämlich, wie dort die noch nicht durch das Ideal verklärten Gestalten, werden hier die historischen Ideale selbst aus ihrer Gestaltung in den Formen des zeitlichen Geschehens und der geschichtlichen Persönlichkeit, welche die Sagendichtung ihnen gegeben hat, in jene scheinbar etwas anderes ausdrückenden und mit der Geschichte nichts zu schaffen habenden räumlichen Formen umgesetzt, um in diesen Formen nicht nur das, was in ihnen Schönheit war, sondern auch ihre besonders zeitliche und historische Bedeutung ausdrücklich zu bewahren.

Es ist eine weitere Folge dieser unmittelbar geschichtlichen Bedeutung der Baukunst, daß es zunächst die in begrenzt geschichtlicher Gestalt auftretenden Ideale, das antike und das romantische sind, welche einen eigentlichen, wohl nicht mit Unrecht polar zu nennenden Gegensatz innerhalb der architektonischen Schönheit, nämlich einen Gegensatz ihrer Grundformen bezeich-

nen; und daß dagegen dem modernen, den geschichtlichen Beschränkungen und Umbildungen entnommenen Ideale eine solche Architektur angehört, die, ohne unmittelbar neue Grundformen zu jenen hinzu zu erfinden, der Formen jener beiden frei sich bedient, sie erweitert und unter einander combinirt, und so nicht bloß für die an sich dieß seiende, sondern für die ausdrücklich gesetzte höhere Einheit jener beiden gelten muß. Jener Gegensatz der Grundformen läßt sich auf rationale Weise durch den oben erklärten Gegensatz der Symmetrie und der Statik ausdrücken, — indem die erstere in der antiken Baukunst ausschließend vorherrscht, die letztere, nach geschehener Vermittlung durch die römische und die byzantinische, in der eigentlich romantischen, der sogenannten gothischen sich hinzugesellt und zum Vorherrschenden wird. Wobei freilich nicht zu vergessen ist, daß zum eigentlichen Gegensatz dieser Unterschied immer erst durch das Geistige oder die Schönheit wird, die als irrationales Maaß bereits den Grundformen eingeprägt ist, welche den Charakter jener beiden geschichtlichen Gattungen bestimmen, und als Elemente, in denen die Schönheit bereits wirklich gegenwärtig ist, in die individuelle Schönheit der einzelnen Werke verarbeitet werden. Solche Grundformen sind z. B. die schon mehrfach erwähnten Säulenordnungen der antiken Baukunst; in der gothischen aber der, im Allgemeinen zwar die geometrische Linie des Widerstands bezeichnende, aber durch sogleich hinzukommende nähere Bestimmungen schon zum wirklichen Element der Schönheit erhobene Spitzbogen *). Die Erfindung dieser beiden Grundformen macht in der Geschichte beider Architekturen Epoche, und ist nicht bloß, wie die Erfindungen technischer oder wissenschaftlicher Grundlagen in derselben und in andern Künsten, sondern, obgleich als elementarische, dennoch schon als wahrhaft schöne und ideale Schöpfung zu betrachten. — Was aber das Charakteristische, das in jenem alternativen Vorherrschen der beiden rationalen Grundregeln selbst liegt, betrifft: so läßt sich auch schon in diesem die Beziehung auf das eine und das andere jener geschicht-

*) Vergl. Stieglitz Geschichte der Baukunst S. 328 f.

lichen Ideale für die bloß verständige, wenn auch noch unbegeisterte Auffassung nachweisen. Die Schönheit der antiken Baukunst ist nämlich eine unmittelbarere, indem die Symmetrie, wie oben gezeigt, unmittelbarer und ausschließlicher der Schönheit dient, als die Kunst der Wölbungen, welche zunächst nur das Gebäude in sich abzurunden beabsichtigt, um es zu seinem allgemeinern oder speciellen Zwecke tauglich zu machen. Hiemit hängt zusammen, daß jene vorzugweise symmetrische und geradlinige Baukunst alle Schönheit und Glanz des Gebäudes nach Außen kehrt, und das Gebäude als eine bestimmte Gestalt neben andern Gestalten anschauen und von diesen unterscheiden läßt; die andere dagegen ganz oder theilweise diese Schönheit nach Innen zieht, indem sie sie in die Art und Weise, wie durch kunstreiche Bogenfügungen und Vertheilung der Stützen in Säulen- und Mauerwerk das Ganze zu einer in sich abgeschlossenen Welt abgerundet wird, versteckt. *) In der antiken Baukunst pflegen die Massen sich als größere und gewaltigere darzustellen, als sie wirklich sind, darum weil hier der Geist ganz eigentlich in die Masse unmittelbar hineingestiegen ist und in Gestalt derselben wirkt; in der gothischen dagegen und auch noch in der modernen (z. B. in der Peterskirche zu Rom) verschlingt der Geist vielmehr die Massen und zehrt sie auf; sie erscheinen deshalb beim ersten Anblick kleiner als sie wirklich sind, und der Beschauer bringt nur allmählich zugleich mit dem aufgehenden Verständniß der Zweckmäßigkeit des Baus und der Weisheit seiner Berechnung in die geistige Schönheit und Erhabenheit und in die Gewalt und Größe seiner Massen ein. Es hat namentlich die gothische oder eigentlich romantische Architektur, eben so wie das romantische Ideal, ihr Princip gleichsam außerhalb der Kunst selbst, in der Idee einer außerweltlichen Gottheit: man kann daher durch jene größere Abhängigkeit von der äußern, in der Rundung und Abschließung des Gebäu-

*) In den größten Werken der arabischen Baukunst, besonders denen in Spanien, ist die Schönheit durchaus bloß dem Innern der Gebäude vorbehalten. In der gothischen Baukunst erscheint, auch wenn die Gebäude auch von Außen schön sind, doch die des Innern fast durchgängig als die vollkommnere und die eigentlich bezweckte.

des bestehenden Zweckmäßigkeit gewissermaßen auf symbolische Art diese Abhängigkeit der Schönheit von einem höheren Geiste angedeutet finden, durch dessen Verständniß oder Ahndung der Beschauer erst den Schlüssel zur Einsicht in jene erhabene Schönheit erlangt.

Hinsichtlich der modernen Baukunst kann unsere Behauptung, daß sie die concrete, organische Einheit der antiken und der romantischen zu bilden bestimmt sei, leicht den doppelten Anstoß geben, daß einerseits in dieser Combination jener schroffen Gegensätze etwas schwieriges, bisher meist für unmöglich gehaltenes gefodert, andererseits durch den negativen Ausspruch, daß neue Grundformen außer den in jenen enthaltenen undenkbar seien, der fernerweiten freien Entwicklung der Kunst vorgegriffen werde. Auf beide Einwürfe zugleich ist zu entgegnen, daß eben in jener Combination der Grundformen das Elementarische dieser neuen schöpferischen Fortentwicklung enthalten ist. Was das Rationale dieser Grundformen betrifft, so ist von selbst ersichtlich, daß zu den Gesetzen der Symmetrie und der Statik kein neues hinzuerfunden werden kann; hinsichtlich des Irrationalen oder des eigentlich Schönen aber ist unsere Meinung nicht sowohl diese, daß die Säulenordnungen, die Bogenformen u. s. w. jener beiden durchgängig unmittelbar die Grundzüge auch des modernen Bauwerks bilden werden, als vielmehr daß sie aufgehoben in ihm enthalten sein müssen, d. h. daß keine neuen Grundformen ohne ausdrückliche Rücksicht auf jene und gleichsam Ueberarbeitung derselben erfunden werden können. Solche Formen sind bereits die der neuern italienischen Baukunst zum Grunde liegenden; hier freilich mit fast ausschließender Berücksichtigung der antiken Baukunst, die jedoch durch das Hinzukommen der Bogenlinien und der Wölbung z. B. der Kuppeln in Wahrheit zu etwas ganz anderem, als sie an und für sich ist, gemacht und mit dem Princip der romantischen Baukunst gleichsam geschwängert ist. Auf entsprechende Weise ist in dem Fortgange der modernen Idealbildung auch eine Regeneration der gothischen Baukunst zu erwarten, durch welche diese der antiken dergestalt näher gebracht werden wird, daß man die Grundformen jener wie durch geistige Erinnerung in jene hineinscheinen

sieht. Wie weit diese Vermählung und Ineinsbildung jener Kunstformen gehen könne, ohne daß doch je der Gegensatz, der als solcher dieser Kunst wesentlich ist, ganz getilgt werde; und welche neue Formen dieselbe hervorbringen werde: dieß bestimmen zu wollen würde allerdings durch die Wissenschaft der geschichtlichen Kunstentwicklung vorgreifen heißen. Wohl aber kann ohne allen gerechten Tadel eines solchen Vorgreifens der Satz im Allgemeinen ausgesprochen werden, daß, im Gegensatze namentlich der modernen Musik, welche die Tonkunst selbst, von vorn und nach ihren wesentlichen Grundformen durchaus neu erfunden ist, die moderne Baukunst zwar gleichfalls für die vollendete und nach allen Seiten hin vollständig verwirklichte Kunst der Architektur zu gelten hat, dergestalt jedoch, daß sie eine früher schon vorhandene wahrhafte Kunst ausdrücklich voraussetzt und sich auf dieselbe bezieht. Dieser Satz ist nicht nur ein historisch so vollkommen als es an dem ersten Beginne des Zeitalters der modernen Idealbildung überhaupt möglich ist, historisch begründeter und bestätigter, sondern auch ein aus dem Begriffe dieser Kunst, welcher, wie gezeigt, eine ausdrücklich gesetzte geschichtliche Bedeutung derselben fodert, mit speculativer Nothwendigkeit sich ergebender. Hieraus erwächst nämlich die Foderung, daß den modernen Werken dieser Kunst die geschichtliche Beziehung des modernen Ideals auf die frühern Idealgestalten eingeprägt sei; d. h. die Foderung einerseits einer ins Unendliche gehenden combinatorischen Weitererfindung und Weiterschöpfung, durch die vielleicht noch größere Werke, als die Werke der beiden früheren Formbildungen selbst schon sind, zu Stande gebracht werden können, andererseits auch einer fortwährenden, mehr oder minder freien oder gebundenen Nachbildung jener Werke und Fortarbeitens innerhalb der jenen Formbildungen gezeichneten Grenzen.

Noch können wir diesen Abschnitt von der Baukunst nicht beschließen, ohne zuvor der Art und Weise gedacht zu haben, wie innerhalb ihrer der Uebergang zu den beiden andern bildenden Künsten sich vorbereitet. Dieß geschieht bekanntlich durch eine auf den höheren Stufen der Ausbildung und Verfeinerung dieser Kunst wie von selbst sich einfindende, rohe und fragmen-

tarische, meist, aber nicht allenthalben, den architektonischen Gesetzen der Symmetrie sich unterordnende Nachahmung organischer Naturgestalten in den von den Hauptmassen sich ablösenden und gleichsam nach Vereinzelung hinstrebenden Theilen des Gebäudes. Es gilt von diesen architektonischen Momenten, die nicht mit Unrecht als bloßes Spiel dieser Kunst oder als äußerer, wiewohl aus dem Innern hervorwachsender Zierrath ihrer Werke betrachtet werden, ganz dasselbe, was wir oben von der spielenden Andeutung und Nachahmung der Naturklänge durch Instrumentalmusik sagten; und auch eine entschiedene Analogie zu jener durch die dramatische Musik geschehenen Hereinziehung äußerer Gestalten in das Bereich des Kunstwerks ist unverkennbar. — Eben so, wie anderwärts, sind auch hier die ältern ästhetischen Theoretiker in den Irrthum gefallen, dieses freie Spiel der Kunst, wodurch dieselbe ihren Ernst gleichsam krönt, und den Ernst anderer Künste vorausverkündigt, für die Grundlage ihres eigenen Ernstes zu halten; wodurch dieser Ernst freilich in ideenlose Ernsthaftigkeit verwandelt würde. Wir meinen die bekannte Hypothese, welche die Baukunst als hervorgegangen ankündigt aus der Nachahmung erstens der natürlichen Höhlen, sodann der Verzweigungen der Wälder, wo dann die Verschiedenheit der Stamm- Ast- und Blättergestalten in den verschiedenen Baum- und Pflanzenarten die verschiedenen Säulenformen und Säulenordnungen in der orientalischen, der antiken und der neueren Baukunst, und in jeder einzelnen derselben veranlaßt habe; endlich — welches die letzte und gleichsam sublimirteste Gestalt dieses Irrthums ist — aus der Nachbildung der Proportionen des menschlichen Körpers; welche Verhältnisse insbesondere zwar den Säulen, häufig aber auch den Anordnungen größerer Massen zum Grunde liegen sollen. *) — Das einfachste Mittel, diesen Irrthum, insofern er sich auf das Historische bezieht, niederzuschlagen, ist ein Blick auf die Geschichte, welche sowohl bei der antiken, als auch bei der gothischen Baukunst

*) Den Ungrund dieser, in Bezug auf die Säulen von **Vitruv** aufgestellten Meinung hat bereits **Winkelmann** nachgewiesen.

deutlich zeigt, wie die Aehnlichkeit der architektonischen Formen mit jenen Naturgestalten eine weit auffallendere ist beim weiteren Fortschritt und in den Blüthenaltern der Kunst, als beim ersten Beginne derselben. Gesetzt aber auch, daß ein Einfluß des Anblicks jener Gestalten, namentlich der organischen Natur (— denn das Elementarische der Höhlenbaukunst würde jedenfalls auf das bloße Bedürfniß sich zurückführen) zugegeben werden könnte (— was vielleicht bei der orientalischen Baukunst eher, als bei der eigentlich schönen, der europäischen der Fall sein möchte): so würde durch diese Nachahmung doch keineswegs die Schönheit der Architektur erklärt; vielmehr wäre jene dann für die bloß gelegentliche Ursache der Erfindung schöner Verhältnisse anzusprechen. Daß diese Verhältnisse bei höherer Ausbildung allmählich den Verhältnissen der organischen Natur, welche Gegenstand der Sculptur und der Malerei sind, sich nähern; daß die Säulen in ihren qualitativen Verhältnissen entweder die Gestalten von Bäumen, oder gar die menschlichen leise anklingen, und auf ihren Capitälern, so wie auch die Mauern selbst in Nischen oder auf Vorsprüngen, auf Friesen, Metopen, in Reliefs u. s. w. in den Stein des Bauwerks eingehauenes Blätterwerk, Pflanzen-, Thier- und Menschengestalten tragen: dieß geschieht, wie bemerkt, vermöge derselben Nothwendigkeit, welche alle Künste unter einander, und die Kunst selbst mit der übrigen Welt verknüpft, und in jeder ihrer Sphären zugleich die anderen, insonderheit die in der Ordnung des Systems zunächst auf sie folgenden, ankündigen und auf sie hinweisen läßt. Es ist diese Vorausnahme der einen Kunst durch die andere keineswegs zu verwechseln mit der wirklichen äußern Anschließung jener an diese — wiewohl auch solche Anschließung hier in ganz ähnlicher und entsprechender Weise Statt hat; — sondern was man an dem Bauwerke als solchem etwa Bildhauerarbeit zu nennen versucht sein könnte, jenes wunderliche Spiel mit Gestalten des vegetabilischen und des animalischen Reichs, welche diese theils in den größern Parthien des Werkes von fern anklingt, theils in den kleinen und äußeren als Zierrath und schmückendes Beiwerk wirklich hinzustellen scheint, verhält sich zu wirklicher Sculptur ungefähr, wie wir oben sahen, daß die

durch die Tonkunst, insbesondere die dramatische, gesetzte oder gefoderte Decorationmalerei und Textpoesie sich zu ächter Malerei und Dichtkunst verhalten. Insonderheit ist dieses Verhältniß an der gothischen Baukunst ersichtlich; da die complicirtere und zugleich die geheimnißvollere Natur derselben, der einfach großen, aber verborgenen Idee des Ganzen gegenüber ein freieres, mannigfacheres Spiel mit Schmuck und Außenwerk begünstigt. — Auch den symbolischen oder geschichtlich-religiösen Sinn der Baukunst vorzugweise in diesem Beiwerke suchen zu wollen, würde von Mißverständniß ihres Begriffs zeigen; — wenn auch übrigens zugegeben werden darf, daß dasselbe theils überhaupt dem symbolischen Charakter des Ganzen nicht fremd bleiben kann, theils insbesondere in Zeiten minder ausgebildeter Kunst, z. B. in der orientalischen Architektur, häufig aus Mangel der höheren Fähigkeit, den Geist in dem eigentlichen Kunstwerke niederzulegen, zum Dollmetscher jener Bedeutung gebraucht ward.

B) Die Sculptur.

§ 54.

Die Gestalten, welche die Kunst in dem Raume und dem Reiche der Sichtbarkeit schafft, sind an sich die Erscheinung des Lebens und der geistigen Individualität oder Persönlichkeit; darum, weil der Geist, indem er einem sichtbaren und räumlichen Körper sich einbildet, eben dadurch zum besonderen und individuellen wird. Diese Bestimmung aller bildenden Kunst, die an der Architektur unbewußt und gleichsam latent vorhanden war und die geschichtliche Bedeutung derselben begründete, wird ausdrücklich gesetzt in der im engern oder eigentlichen Sinne plastischen Kunst, der Bildhauerkunst oder Sculptur; deren Werke, aus gleich todtem oder negativem Stoffe gebildet, wie die Werke der Architektur, die Gestalt der natürlichen Lebendigkeit

haben; und zwar vorzugweise die Gestalt der menschlichen Persönlichkeit, als die eigentliche des Geistes, — dessen körperliches Dasein und Erscheinung somit als die Schöpfung des idealen Geistes der bildenden Kunst gesetzt und ausgesprochen wird. Indem die Kunst dieß thut, zieht sie die äußere Unendlichkeit des Raumes in die absolute Begrenztheit eines vollkommen durch ihre Schöpfung erfüllten Raumes zusammen: welche Begrenztheit selbst aber, bei der durchgängigen Irrationalität der Grenze, eine der äußeren Unendlichkeit der Natur und zugleich der Architektur ausdrücklich sich gegenüberstellende Unendlichkeit ist.

Der dialektische Uebergang des Begriffs der Architektur in den der Sculptur ist darum leichter zu fassen, als mancher ähnliche bisher schon vorgekommene oder künftig vorzukommende Uebergang, weil er, aus Gründen, die in den Begriffen selbst enthalten sind, in vielen Perioden der Kunstgeschichte zugleich als ein historischer sich darstellt. Die Priorität der Allgemeinheit vor der Besonderheit, welche die Geschichte sonst häufig in die umgekehrte Folge umzusetzen pflegt, wird hier von derselben auch als eine zeitliche gesetzt: darum, weil erst in der Schöpfung jenes Allgemeinen, welches hier vermöge einer Wahlverwandtschaft des Begriffs sich selbst eine geschichtliche Gestalt giebt, der Geist der Geschichte das Bewußtsein gewinnt, welches zu der Schöpfung des Besondern erfodert wird. Die Architektur ist, wie oben gezeigt ward, eine durchaus geschichtliche Kunst, und selbst in ihrer reinsten Abstraction bereits mit den Gegensätzen der Weltgeschichte behaftet: wovon als Grund der Umstand genannt werden konnte, daß das Element der Räumlichkeit überhaupt dem Geiste ein Element des Gegensatzes ist und denselben nur unter der Bedingung aufnimmt, daß er den Gegensatz in sich setze, d. h. sich besondere und individualisire. Nur aber, wenn diese Individualisation des idealen Geistes als eine bereits in der Geschichte und durch die Geschichte geschehene vorgefunden wird, kann jener Geist auch ausdrücklich in die Form der Individualität und Persönlichkeit eingebildet werden. Dieß sehen

wir deutlich an allen Versuchen, entweder empirisch-treue Contrefeie, oder symbolisch und religiös bedeutsame Gestalten bildlich hinzustellen, unter Völkern, die noch keine gebildete Architektur besitzen: welche Versuche so lange von allem Geiste der Schönheit völlig entfernt bleiben, bis dieser Geist geschichtlich so weit in den Raum und den sichtbaren Schauplatz der Völkergeschichten herabgestiegen ist, daß der Versuch, ihn in die Gestalt der Individualität und natürlichen Lebendigkeit einzukleiden, nun wirklich die Bedeutung bekommt, ein Sein, welches schon vorhanden ist, nämlich ein geschichtlich individualisirtes und die sichtbare Körperlichkeit für sein eigenthümliches Element erkennendes Ideal ausdrücklich zur Erscheinung zu bringen.

Der wahrhafte geschichtliche Ursprung der Sculptur ist also eben da zu suchen, wohin die speculative Betrachtung auch die Genesis ihres Begriffs verlegt: in der gebildeten und ihre höchste Vollendung entweder erreicht habenden, oder derselben entgegeneilenden Ausübung der Baukunst. Daß der moderne Idealbegriff, der alle Kunst verselbständigt und, indem er sie zum Bewußtsein des Begriffzusammenhangs ihrer Gattungen bringt, jede einzelne von der empirischen Causalverbindung mit den andern unabhängig macht, auch die Ausübung dieser Kunst von dieser Abhängigigkeit von der Baukunst befreit, und sie vielleicht, (wie es eben in unserer Zeit den Anschein hat) — vor der letzteren zu einer eigenthümlichen Höhe und Vollendung bringen wird: dieß ist, wie man leicht sieht, ein Umstand für sich, dessen Anerkennung jenem Zusammenhange keinen Eintrag thun kann. Die Erkenntniß aber jenes Ursprungs ist von großer Wichtigkeit für die Einsicht in die wahre Natur und Bestimmung der Bildhauerkunst selbst. Denn aus ihr ergiebt sich, daß diese Kunst keineswegs von Haus aus eine nachahmende, oder ihre Substanz die Nachbildung der äußerlich gegebenen Gestalten ist, sondern daß diese Nachahmung, wiefern sie allerdings als ein Moment in ihr vorhanden, etwas Abgeleitetes und durch einen vorangehenden geistigen Verlauf erst Gefodertes ist. Die Architektur hat nämlich nicht etwa nur für die äußerliche Bedingung zu gelten, unter welcher die Werke der Sculptur allein entweder genügend ausgeführt werden, oder ihre volle mögliche

Wirkung auf den Beschauer ausüben können: — sondern der Geist der Baukunst selbst fodert die Bildhauerkunst und setzt sich in diese um, indem er jene erstere Kunst nicht für unzureichend erkennt, den individuellen und persönlichen Geist des idealen Geschichtlebens, welcher zu sein er sich bewußt wird, vollständig zur Erscheinung zu bringen. — Dieß zeigt sich unter andern auch darin, daß der äußere Stoff der Bildhauerkunst ganz der nämliche ist, wie jener der Baukunst: in beiden nämlich die abstracte, eigenschaftlose und bloß raumerfüllende Materie. Denn daß die Baukunst in allerhand Steinen, die Sculptur meist entweder in Marmor, oder in Erz arbeitet, wird niemand für eine wesentliche Verschiedenheit des künstlerischen Stoffs als solchen geltend machen wollen; da dieß eine bloß äußerliche, mehrfachen und willkührlichen Wechseln unterliegende Wahl des Zweckmäßigen ist, *) und insonderheit z. B. der Marmor mit größtem Erfolge namentlich in der antiken Baukunst angewandt wird.**) Jene wesentliche Bestimmung des Stoffs aber, weit entfernt, gleichgültig zu sein für die Natur und den Begriff der Künste, macht vielmehr das eine der beiden wesentlichen Momente ihres Unterschieds von einander aus; und die Bildhauerkunst ist wesentlich diese bestimmte Kunst nicht als Nachahmung lebendiger und persönlicher Gestalten überhaupt, — denn sonst gehörte auch die Malerei zu ihr; — noch auch als farblose Nachahmung — denn sonst reichte die bloße Zeichnung hin: — sondern als Nachahmung in derselben Allgemeinheit und Abgezogenheit des raumer-

*) Hiemit kann man in Zusammenhang bringen die der Bildhauerkunst mehr mit der Baukunst, als mit der Malerei gemeinschaftliche Möglichkeit, daß das Kunstwerk ohne Nachtheil seiner Vollkommenheit von dem Künstler selbst nicht in dem Stoffe, in welchem es zu dauern bestimmt ist, sondern, — mit Vorbehalt nur etwa der letzten Hand in jenem, — in einem andern und leichter zu behandelnden entworfen werde: eine Entwerfung, welche bei den Griechen eigentlich πλάττειν hieß, und von der dieser Ausdruck auf die Sculptur und die bildende Kunst überhaupt übertragen worden ist.

**) Die gothische Baukunst, als aufzehrend die Materie durch den Geist, fodert dunklere Steinarten, und der Marmor ist ihr, wie das Beispiel des Mailänder Domes zeigt, nicht günstig.

füllenden Stoffs, die durch die Architektur für die Kunst in Besitz genommen und zu ihrem eigenthümlichen Elemente gleichsam gestempelt worden ist.

Weit entfernt also, daß in der ästhetischen Betrachtung der Kunstform, von der hier die Rede ist, und mit dieser zugleich aller übrigen bisher noch nicht von uns durchgegangenen Kunstgattungen — als welche sämmtlich, im Gegensatze der Musik und der Baukunst nachahmende oder darstellende genannt werden können — diese Nachbildung vorhandener und gegebener Naturgestalten als der unmittelbare, nicht weiter abzuleitende Begriff, oder als der von selbst sich verstehende Endzweck dieser Künste von vorn herein und ohne weiteres angenommen werden dürfte: so ist vielmehr jetzt unsere Aufgabe, stufenweise in Bezug auf jede einzelne dieser Kunstgattungen zu zeigen, wie diese Nachahmung des Natürlichen und Wirklichen, die keineswegs an sich schon mit dem Begriffe der Kunst identisch ist, dennoch mit diesem nicht etwa nur äußerlich sich verträgt, sondern in der dialektischen Entwicklung dieses Begriffs als sein eigenes nothwendiges Moment durch ihn selbst gefodert wird. — Für das philosophische Verständniß wäre nämlich auch damit wenig gewonnen, wenn man etwa, wie Viele thun, den Begriff der Naturnachahmung überhaupt zwar, als unzureichend zur Erklärung der Kunstschönheit verwerfen, dagegen aber die Nachahmung der schönen Natur mit Ausschluß entweder, oder mit verschönernder Umbildung der gleichgültigen und der häßlichen Naturgestalten, zur Aufgabe jener, im engern Sinne dieses Worts darstellenden Künste machen wollte. Denn hiemit würde, wo nicht die Natur überhaupt, so doch ein Theil der sichtbaren und raumerfüllenden Naturgestalten als schön bereits vorausgesetzt, — die Erklärung der Schönheit also, die verlangt ward, nur weiter hinausgeschoben, (nämlich in die Sphäre der Naturschönheit, auf deren Begriff man solchergestalt als auf einen in Wahrheit vorangehenden zurückgehen müßte), — für die Erklärung der Kunstschönheit aber noch weniger geleistet, als sogar durch den Ausspruch, daß diese in Treue und Vollständigkeit der Naturnachahmung überhaupt bestehe, da dieser Ausspruch doch wenigstens mehr, als nur dieß sagt, daß die Schönheit eben nichts anderes als Schönheit sei. Freilich liegt der

Gedanke, die Kunstschönheit für die einfache Nachbildung der schon vorhandenen und vorausgesetzten Naturschönheit auszugeben, insbesondere bei den bildenden Künsten, und unter diesen wiederum am meisten bei der Sculptur, darum sehr nahe, weil in der That die nämlichen Gattungen und Arten der endlichen Naturgestalten, die von diesen Künsten und vornehmlich von der letztgenannten nachgebildet werden, auch in der Natur der höchsten Schönheit fähig sind, und häufig dort mit dieser umkleidet angetroffen wird. Da nun alle Naturschönheit geschichtlich oder der Zeit nach der Kunstschönheit nothwendig vorangeht: so ist es allerdings nicht zu verwundern, wenn von minder tief in den Begriff eindringenden Betrachtern die letztere schlechthin für die Wiederholung und für das nur durch äußerliche und unwesentliche Umstände von seinem Urbilde sich unterscheidende Abbild der erstern genommen wird. Vielmehr wird es Jenen im höchsten Grade befremdend erscheinen, wenn nach unserer hier gegebenen dialektischen Darstellung der Kunstschönheit eine vollkommene Unabhängigkeit nicht nur, sondern zugleich eine wissenschaftliche Priorität vor jener ihr gleichartigen Naturschönheit eingeräumt wird. — Dieß nun zu rechtfertigen ist allerdings unsere Pflicht; und zwar ist diese Rechtfertigung nicht eine andere, sondern eine und dieselbe Aufgabe mit jener oben ausgesprochenen und in diesem ganzen Zusammenhange zu lösen versuchten, welche die Ableitung des Begriffs der Naturnachahmung oder Naturdarstellung aus dem allgemeinen Begriff der Kunst und der bildenden Kunst überhaupt verlangte. Denn der Begriff der Kunst ergab sich uns, als ein noch unmittelbarer und dem Geiste angehöriger, vor dem Begriffe der Naturschönheit, welcher als ein dem Geiste, der das unmittelbare Element der Schönheit ist, fernerstehender einer weitern und tiefern Vermittelung bedarf. Weshalb es denn hier genügen wird, mit wenigen Worten auf dieses eigentlich noch nicht dem gegenwärtigen Zusammenhange, sondern einem späteren angehörende Verhältniß zur Naturschönheit hinzudeuten, übrigens aber nur die hier eigentlich uns vorliegende Begriffsfolge festzuhalten.

Als Zweck jener Nachbildung der Naturschönheit pflegen diejenigen, welche hierein das Wesen der Plastik setzen, meist die-

sen anzugeben: daß die Schönheit, die sich an den Gestalten der wirklichen Natur unvollständig, bruchstückweise zerstreut und schneller Hinfälligkeit unterworfen findet, gesammelt, in eine Continuität des organischen Zusammenhangs der Erscheinung gebracht, und endlich, wenn nicht zu einer unvergänglichen und in ihrer absoluten Besonderheit ewigen, so doch zu einer die Vergänglichkeit der lebendigen Naturgestalten überdauernden erhoben werde. Wird hiezu, wie häufig geschieht, noch die Behauptung gefügt, daß die Kunstschönheit auch abgesehen von diesen ihren äußerlichen Vortheilen, als Schönheit selbst die Naturschönheit überflügle, oder daß sie diese, wiefern sie dennoch in der That ihre eigene ist, über sich hinaustreibe und erhöhe: so wird hiemit über die Grenzen jener Ansicht hinausgegangen und der Begriff einer unabhängig von der Natur der Kunst eigenthümlichen Schönheit ausgesprochen. Allein ohne diese (in Wahrheit, wie auch später bei dem Begriffe der Naturschönheit gezeigt werden wird ganz falsche und unbegründete) Meinung von einer Erhabenheit des geistigen Gehalts und ästhetischen Werths der Kunstschönheit über den der Naturschönheit anzunehmen; ja sogar ohne die empirische oder historische Abhängigkeit der ersteren von der letzteren zu läugnen (— welches noch widersinniger, als selbst jene erstere Behauptung sein würde; da eben die dialektische Priorität des Abstracteren vor dem Concreteren eine empirische Abhängigkeit des ersteren von dem letzteren als von seinem Grunde und seiner höhern Wahrheit mit sich bringt): können und müssen nichts destoweniger eben jene genannten Umstände, die gemeiniglich als Zweck der Wiederholung der Naturschönheit durch Kunstschönheit betrachtet werden, einer speculativen Theorie für die Momente gelten, die den Begriff der Kunstschönheit vor jenem der Naturschönheit möglich machen und begründen. Es ist, wie man sieht, eben jene Einfachheit oder Abstraction des raumerfüllenden Stoffes, deren Negativität, im Gegensatze der positiven, concreten Wesenheit eben so sehr des organischen Naturlebens, wie auch der Existenz des Geistes als solchen, jene Reinheit, Continuität und zwar nicht ewige, aber doch unbegrenzte Dauer der plastischen Schönheit begründet, welche man gar leicht mit einer wirklichen, geistigen Erhaben-

heit dieser Schönheit vor anderer Schönheit verwechseln kann. Nur durch diese absolute Negativität wird nämlich die Einzelheit des Schönen als Einzelheit fixirt und aus dem unendlichen Wechsel und Flusse der natürlichen und geistigen Allgemeinheit, in welchem sonst alle Einzelheit der Erscheinung ihren Untergang, eben so wie ihre Entstehung hat, herausgenommen. Nun aber ist eben dieser Stoff als Träger der Schönheit die unmittelbare oder erste Negativität jenes unmittelbaren Seins der Schönheit in der Phantasie und dem geschichtlichen Ideale; die Naturschönheit aber, eben so wie die Schönheit der individuellen Geister, erst eine durch Negation dieser Negation vermittelte Rückkehr derselben Schönheit in das Element des Lebens und des Geistes. Die Kunstschönheit ist deshalb eine einfachere, als die Naturschönheit: wie sich dieß auch deutlich in dem Umstande ausdrückt, daß die verschiedenen Momente, deren keines fehlen darf, um in der Natur einen vollkommen schönen Körper zu bilden, räumliche Form, Farbe, Bewegung, Ton der Stimme u. s. w. in der Kunst, ohne die Geschlossenheit und innere Continuität des einzelnen schönen Gegenstandes aufzuheben, sich vereinzeln und an verschiedenen Gattungen oder Stufen derselben sich vertheilen. Weshalb denn im idealen Sinne dieser Ausdrücke richtiger gesagt werden wird, daß eben z. B. die plastische Schönheit als ein aufgehobenes Moment in der Naturschönheit enthalten ist, als umgekehrt, daß die Naturschönheit in der plastischen.

Das Moment selbst also, welches als die Thatsache der plastischen Schönheit auszusprechen ist — die Schönheit, die man, wie Schönheit im eminenten Sinne, so auch Schönheit der Form dergestalt nennt, daß das Wort Form gleichfalls im eminenten Sinne ausschließlich von der Begrenzung im Raume verstanden wird, obgleich auch Farbe, Ton und die übrigen künstlerischen Momente unter der Kategorie der Form zu setzen sind, gehört ganz eigentlich der Kunst der Sculptur an, und wird von dem Begriffe derselben erst auf die nachfolgenden Künste, und sodann auf die Naturschönheit übertragen. Von dem Momente der architektonischen Schönheit unterscheidet es sich dadurch, daß der Raum, der durch die plastische Form abgegrenzt wird, wesentlich

für einen erfüllten gilt, während für die Architektur die raumerfüllenden Massen zunächst nur Mittel sind, um einen leeren Raum von der Continuität mit andern leeren Räumen abzuscheiden. Wenn wir daher schon bei der Architektur (§ 51.) bemerken mußten, daß nicht der bloße Gedanke der räumlichen Verhältnisse oder jede beliebige Verzeichnung derselben die Schönheit dieser Kunst ausmache, sondern die schwere, aber von einem der Kraft der Schwere widerstrebenden Geist nach jenen Verhältnissen geordnete Materie hiezu unentbehrlich sei: so wird eben dieß um so mehr noch von der Bildnerkunst gelten, als bei dieser die Raumbegrenzung zugleich Raumerfüllung ist, und sie nicht sowohl der Schwere entgegenstrebt, als vielmehr den Mittelpunct der Schwere in ihr Geschöpf hinein verlegt. Offenbar nämlich ist das Streben der Sculptur dieses, statt, wie die Baukunst, die Schöpfung des idealen Geistes als Totalität und Unbegrenztheit des Räumlichen und Sichtbaren zu setzen, vielmehr, mit dem Bewußtsein der Aeußerlichkeit und Ideenlosigkeit dieser Totalität, ihr sich als schlechthin begrenzter Raum ausdrücklich gegenüberzustellen. Der durch schwere Materie erfüllte Raum gilt hier für den Raum des Geistes, d. h. für die, von dem Geiste vollkommen durchzogene und ausgefüllte Schöpfung desselben, die sich gegen die äußere Unendlichkeit des Raumes zwar als das durchaus Begrenzte zeigt, aber durch die absolute Irrationalität der begrenzenden Linien und Flächen die gleiche innere Unendlichkeit kund giebt.

Aus dieser Stellung eines absoluten Gegensatzes, welche die Sculptur einnimmt indem sie nicht, wie die Architektur, das Ideal von der Seite seiner Einheit mit der räumlichen Welt, sondern von der Seite seines Widerspruchs zu dieser darstellt, sind nun ihre vornehmlichsten Eigenschaften abzuleiten. Zuvörderst die Foderung einer völligen Gleichgültigkeit ihres Stoffs gegen alle andern Qualitäten, als die unmittelbar zur Raumerfüllung gehörigen, insbesondere also gegen Licht und Farbe; da eben das Licht der Natur die Substanz ist, deren räumlicher Unendlichkeit sich das in einem begrenzten Raum eingeschlossene Licht des Geistes ausdrücklich entgegenstellt. — Zwar kam diese Foderung der Qualitätlosigkeit des Stoffes auch schon in der Baukunst vor; allein

dort mehr als einfache Negativität, oder Werthlosigkeit jener Qualitäten für die Kunst, und nur insofern als relativer Gegensatz, als von dem Kunstwerke selbst jene Qualitäten ausgeschlossen werden, — welche Relativität des Gegensatzes in der Sculptur, wie bemerkt, zur Absolutheit desselben sich steigert und deshalb auch strenger und ausdrücklicher durchgeführt zu werden verlangt. Sodann aber ist auf eben diese Quelle zurückzuführen die durchgängige Abrundung und Abgeschlossenheit der Werke dieser Kunst, und ihre Vollendung auch in den kleinsten Theilen, mittelst deren man hier mehr, als bei irgend einer andern Kunst, auch in den verstümmeltsten Werken, ja in scheinbar unbedeutenden Bruchstücken, die Hoheit und Vortrefflichkeit des Ganzen und seiner übrigen, zerstörten oder untergegangenen Theile wahrnehmen und empfinden kann. Man hat in dieser Hinsicht die Sculptur als die Kunst bezeichnet, die nicht nur zu dem Sinne des Gesichts, sondern auch zu dem des Gefühls spreche: eine Behauptung, die, wenn sie sich nur auf die Beschaffenheit des Stoffes dieser Kunst beziehen sollte, eben so sehr von der Baukunst gelten würde; die aber, auf die Sculptur allein bezogen, eben dieß aussagt, daß hier im Gegensatze jenes Makrokosmus ein Mikrokosmus der begeisteten Materie gegeben ist, welcher nicht bloß mit dem die Ferne durch das Licht auffassenden Sinn, sondern auch mit dem nur bei unmittelbarer körperlicher Berührung thätigen wahrgenommen werden mag. Obgleich nun aber weder dem Gefühlsinn die Würde zugesprochen werden kann, gleich dem Sinne des Gesichts und des Gehörs eine ideale Einheit aufzufassen, auch wenn diese in durchaus begrenztem und wegen seiner Kleinheit der körperlichen Berührung von allen Seiten zugänglichem Raume dargestellt wäre; noch auch, gesetzt selbst, daß jenes der Fall wäre, in der Beschauung des Bildnerwerkes jener nur mittelst des Gesichtsinnes wahrzunehmende ausdrückliche Gegensatz zum Lichte entbehrt werden kann, der zu dem wesentlichen Charakter solcher Werke gehört: so darf doch eine Art von Mitwirkung des Gefühlsinnes, oder Hereinziehung desselben in die durch die Anschau des Kunstwerks hervorgerufene Thätigkeit um so mehr zugegeben werden, als in dieser Kunst zuerst das volle Bewußtsein der besondern und individuellen Körperlichkeit, (welche

Körperlichkeit vorzugweise durch jenen Sinn repräsentirt wird) sich aus dem allgemeinen, idealen Bewußtsein als ausdrücklich durch dasselbe gesetzt hervordrängt. — In diesem Setzen des individuell Lebendigen als eines von dem absoluten, idealen Geiste geschaffenen und durchdrungenen Körpers besteht nun alles übrige, was weiter noch von der Sculptur und deren Stellung in dem speculativen Ganzen der Kunstwelt zu sagen ist.

§ 55.

Die durch eine bestimmte, rationale Norm, den Kanon oder das Gesetz der Proportion der Glieder des menschlichen Körpers (welche Norm das erste rationale Grundgesetz der Sculptur ausmacht) — beschränkte Nachbildung endlicher, schon außerhalb der Kunst in der Natur vorhandener Körperformen tritt in der Bildnerkunst an die Stelle jener anderweiten Verstandesgesetze, welche die zweite rationale Grundlage der Musik und der Architektur ausmachten. Gleich diesen macht sie nicht einen von der Kunstschönheit abgetrennten und vor derselben fertig hinzustellenden Anfang dieser Schönheit aus: sondern das Verhältniß beider ist ein lebendig-teleologisches, dergestalt, daß die Schönheit, die Zweck ist, sich die Vollendung ihres Mittels zum Zwecke setzt, und in dieser Umkehrung des Begriffs die Naturbeschaffenheit dieses Mittels zugleich setzt und aufhebt. Da übrigens hier, als räumliche Gestalt betrachtet, das Mittel oder die Grundlage eben so sehr ein Irrationales ist, wie die Schönheit selbst: so nimmt die Verknüpfung beider bildenden Kräfte die Bedeutung einer gegenseitigen, vollständigen Entäußerung derselben an einander an; und die höchste Schönheit ist diejenige, welche als Eins mit der Naturgestalt erscheint, so wie die vollkommenste Natur diejenige, welche durch sich selbst zur schönen Erscheinung wird.

Je weiter der Begriff der Kunst in seiner Entwicklung fortschreitet, oder je concreter die Beziehungen der in dieser Ent-

wicklungsreihe auf einander folgenden Kunstgattungen zu der übrigen Welt werden: desto verwickelter und zugleich desto interessanter wird die Frage nach dem Verhältnisse jener beiden Elemente jeder Kunst, die wir von vorn herein als das rationale und das irrationale einander gegenüberstellten; — obwohl eben bei diesem weitern Fortschritte diese Benennungen mehr und mehr ungenügend, ja selbst unpassend werden. Der Gegensatz, den wir meinen, ist der von Grund und Bedingung, der Schönheit einerseits, und Wirklichkeit der Schönheit andererseits; von Körper und Seele, von Stoff und Geist. Der leitende Grundgedanke, den wir bei dieser ganzen Betrachtung nicht aus den Augen lassen dürfen, ist dieser, daß mit der Grundlage und dem Stoffe stets zugleich der Geist der Schönheit selbst sich verändert, oder mit andern Worten, daß nicht etwa nur das Dasein oder die Quantität, sondern die Qualität und das Wesen der letzteren durch das erstere Moment bestimmt wird, oder vielmehr mit der Wahl von jenem und durch diese Wahl sich selbst bestimmt. Dieß ist die Ursache, weshalb bei die Betrachtung der einzelnen Kunstgattungen, deren Unterschied allerdings zunächst durch die Verschiedenheit der rationalen Grundlage bestimmt wird, doch nicht mit der Bezeichnung dieser alles geleistet werden kann, was zur Charakteristik jener Gattungen gehört, sondern zugleich eben das Verhältniß des eigentlichen, irrationalen Moments der Schönheit zu jener Grundlage jedesmal aufs neue erörtert werden muß. In der Umgestaltung nämlich, die dieses Verhältniß zugleich mit der Grundlage selbst erfährt, liegt dasjenige, was von der Metamorphose der Schönheit auf wissenschaftliche Weise oder vermittelst des Begriffs angedeutet werden kann; da die Wissenschaft allenthalben nur von dieser rationalen Seite der Schönheit beikommen kann, ihr reines Fürsichsein aber, wenn es sich nicht eben stets auch in jener Seite ausdrückte, der Wissenschaft unzugänglich bleiben würde.

Um nun zu der Bestimmung des gedachten Verhältnisses, wie sie in der Sculptur Statt findet, überzugehen: so bemerken wir zuvörderst, daß eben jenes Moment, wodurch im vorigen Paragraphen der allgemeine Begriff dieser Kunst bezeichnet ward, das Moment der Nachbildung der Gestalten des endlichen Le-

bens und der körperlichen Persönlichkeit, in dieser Kunst genau dieselbe Stelle einnimmt, wie in der Musik die Harmonik, oder wie in der Architektur die Statik: d. h. daß es diejenige Grundlage der Kunstschönheit bildet, welche der Geist dieser Schönheit nicht als die abstracte, ein für allemal fertige oder gegebene Basis sich voraussetzt, sondern die er aus seiner Grundlage zu seinem Inhalte macht, indem er seine Schöpferthätigkeit an das successive und in einen unendlichen Progreß verwandelte (— welcher kein anderer ist, als die unendliche Vielheit der Kunstgestalten selbst) Setzen und Hervorrufen derselben anknüpft. — Als Voraussetzung oder Grundbedingung in demjenigen Sinne, in welchem für die Musik der Rhythmus, für die Architektur die Symmetrie dieß ist, wäre für die Sculptur vielmehr der Kanon zu nennen, d. h. jenes allgemeinere Maaßverhältniß der Haupttheile des menschlichen Körpers, welches im Ganzen zwar mit der naturgemäßen Organisation dieses Körpers (— eben so, wie die Symmetrie im Ganzen mit der mechanischen oder statischen Zweckmäßigkeit) zusammentrifft, aber doch keineswegs für identisch mit dieser oder für einen Theil derselben gelten, ja sogar in gewissen, von der Schönheit keineswegs ausgeschlossenen Fällen dieser Organisation ausdrücklich widersprechen kann; — wie denn auch von demselben Künstler des Alterthums, der für den Erfinder dieses Kanons gilt, ausdrücklich bemerkt sich findet, daß er die Schönheit der menschlichen Gestalt über die natürliche Wirklichkeit hinausgesetzt habe. *) Es ist vielmehr dieser Kanon ganz eben so, wie dort der Rhythmus und die Symmetrie, die nach Außen gerichtete Grenzbezeichnung für das Gebiet der Schönheit, und der Ausdruck oder das Siegel der Einheit und Untheilbarkeit des schönen Werkes; — und auf entsprechende Weise, wie durch die Symmetrie die Baukunst an die Musik angeknüpft, oder gleichsam die letztere in die erstere hinübergeleitet ward, wird hier durch den Kanon die Sculptur an die Baukunst angeknüpft oder die letztere als aufgehobenes Moment,

*) Humanae formae decorem addidit super verum (Polycletus). Quintil. inst. or. XII, 10.

als innerliche eben so sehr wie äußerliche Grenzbestimmung der ersteren bezeichnet. Wie sehr aber derselbe nur Bedingung zur Schönheit, und nicht selbst Schönheit ist (— noch ungleich weniger, wie Theil der naturgemäßen oder gesunden Körperbeschaffenheit): dieß sieht man unter andern daraus, daß seine Bestimmungen durchaus rationale und in die leichtesten mathematischen Formeln einkleidbare sind: so daß selbst die klarsten nnd besonnensten Forscher sich veranlaßt finden konnten, eine besondere Bedeutsamkeit einfacher Zahlenverhältnisse durch diese ideale Anwendung derselben auf die menschliche Gestalt bewährt zu glauben. — Die architektonische Symmetrie bildet wiederum ein untergeordnetes Moment in diesem Kanon, und zwar ein solches, worin derselbe auch mit der Natur zusamentrifft, als welche in keinem ihrer animalisch lebendigen Gebilde der Symmetrie auf das allervollständigste zwischen der rechten und der linken Außenseite desselben zu setzen verfehlt. Indem auf diese Weise jenes erste Erfodernniß und charakteristische Moment der Architektur in der Erscheinungen der Natur sich wiederfindet: wird eben hiedurch die Kunst angewiesen auf die Nachbildung dieser Gestalten, denen gleichsam der Stempel der räumlichen Idealität zum Voraus aufgeprägt ist; wobei aber nichts destoweniger die ausdrückliche Ausprägung eben dieser Gestalten durch die Kunst mittelst jenes ihres Kanons, der letzteren keineswegs erlassen bleibt.

Das zweite basische Element, von welchem man, wie von der Harmonie und der Statik im Verhältnisse zu Rhythmus und Symmetrie, sagen kann, daß es sich zum Kanon wie ein endlicher Inhalt zur gleichfalls endlichen, aber außerhalb der Unendlichkeit des Schönen bedeutunglos bleibenden Form verhält — ist, wie bemerkt, die Nachbildung des natürlichen Körpers der Lebendigkeit und der geistigen Individualität selbst. In seinem Gegensatze zu der eigentlichen Schöpfung der Schönheit ist auch dieses Element noch ein rationales zu nennen, da es, wenn auch nicht den Bestimmungen des Calculs, so doch denen der Empirie oder der verständigen Wahrnehmung und Auffassung des endlichen Verstandes unterworfen ist; als in welchem die quantitative Unendlichkeit, nicht bloß die äußere des Progresses ins Unbegrenzte, sondern auch die innere der mathematisch-irrationalen Verhältnisse räum-

licher Theile, selbst schon ein wesentliches Moment ausmacht. — In diesem Sinne nun ist die Anatomie des thierischen, und insbesondere des menschlichen Körpers, nebst dem Studium seiner äußern Gestalt, deren Verschiedenheiten, Veränderungen und Bewegungen, für den Bildner genau das, was der Generalbaß für den Componisten, und die angewandte Mathematik für den Architekten ist: seine Wissenschaft, wiefern dieses Element ein geistiges; sein Handwerk, wiefern es ein mechanisches ist. Allein eben jener Umstand, daß jenes Natürliche innerhalb der Natur selbst schon ausdrücklich als irrationales gesetzt ist; als Körper einer Seele, die nicht anders im Raume dasein kann, als mittelst einer Auflösung der raumerfüllenden Materie in die Unendlichkeit ihrer Bestandtheile, (— welche Auflösung sich eben durch die irrationalen Verhältnisse der Gliederung und die unbegrenzte Menge der materiellen Theile innerhalb dieser Gliederungen kund giebt)— hat eine Unmittelbarkeit des Verhältnisses der Schönheit zu jener ihrer Grundlage zur Folge, welche jenen dem Begriffe nach vorangehenden Künsten fehlte. — Beiläufig kann hier bemerkt werden, daß eben in dieser Unmittelbarkeit des Zusammenfallens der Grund liegt, weshalb jene lebendigen auch Körper für sich allein, und nicht bloß, wie andere Körper, in einer äußerlichen Zusammenstellung, der Naturschönheit fähig sind, und die Sculptur daher das Ansehen hat, als schaffe sie nicht eine neue Schönheit, sondern ahme nur eine schon vorhandene und ihr vorliegende nach. Für die Kunst aber ist jenes Studium nicht zwar die Betrachtung eines an sich schon Schönen — denn die Kunst muß ihre Schönheit unabhängig schaffen von der Naturschönheit, und bis zu den verborgensten Gründen aller Schönheit fortgehen, insofern diese in der natürlichen Beschaffenheit der Dinge enthalten sind, (welches sie thut, indem sie das Schöne in seine Momente zerlegt, die einzeln für sich betrachtet, nicht mehr schöne sind); — aber jenes Studium des empirisch gegebenen, an sich unschönen Organisationsgesetzes und Körperbaues wird dem Künstler, der sich darein vertieft, gleichsam unter den Händen zu einer von dem Geiste der Schönheit und des Ideals beseelten Wesenheit. Denn indem die allgemeinen Bedingungen

der Irrationalität, die alle Schönheit fodert, in der Erscheinung des lebendigen Körpers gegeben sind, und keineswegs nur, wie bei andern Gegenständen einer Wissenschaft oder mechanischen Kenntniß, es sich auch dort um starre und dem Calcul unterworfene Formen handelt: so gilt es zuvörderst zwar für eine, der der Laune und Lust des Zufalls freien Spielraum lassende Möglichkeit, daß jene Körperformen unmittelbar und ohne das Hinzutreten einer äußern umbildenden Macht auch schöne seien. Diese Möglichkeit aber wird für die Kunst alsbald zur Wirklichkeit und Nothwendigkeit, indem diese ihren geistigen Zweck, welcher eben die Schönheit ist, in die Wissenschaft des Materiellen, die ihr zum Mittel dienen soll, hineinträgt, und, da sie keine dieser letztern fremdartige Elemente in jener findet, beide für unmittelbar identisch anspricht und in diesem Sinne sie behandelt.

Die Darstellung der lebendigen Naturgestalten durch die Kunst hat sonach allerdings die Bedeutung, eine von der Kunst vorgefundene, und vielmehr anerkannte, als neu geschaffene Schönheit zu geben. Nur daß diese Schönheit nicht für die im Besondern, und Einzelnen wirklich vorhandene Naturschönheit genommen werde — (welche, wenn sie von der Kunst vorausgesetzt werden könnte, die Kunst vielmehr entbehrlich machen würde; da die letztere in der bloßen räumlichen und noch dazu unvollständig bleibenden Wiederholung eines schon Vorhandenen und individuell Wirklichen keineswegs ihre Bestimmung finden kann); sondern für die Schönheit eines Begriffs, d. h. nicht etwa des eigenen Begriffs der Schönheit als solcher, sondern des Begriffs einer hinter der Schönheit zurückliegenden Wesenheit, nämlich der körperlichen Lebendigkeit des endlichen Geistes. Diesen Begriff findet der Geist der Kunst in der Natur der Dinge vor, zwar als wirklichen überhaupt, aber nicht als einen in ausdrücklichem Bezug auf seine Schönheit, oder mit dem Bewußtsein dieser Schönheit verwirklichten. Alle Kunst, die der Sculptur in speculativer Ordnung vorangeht, ist als das Suchen dieses Begriffs zu betrachten: — denn wie könnte der Geist des Ideals in todten Stoff sich einbilden, wenn er nicht von vorn herein die Gewißheit hätte, daß dieser Stoff zur Schönheit bestimmt, und auf den höhern Stufen seiner Begriffsentwicklung

selbst Schönheit sei? Am deutlichsten zeigt sich dieses Suchen in dem Begriffe der Baukunst, — in welcher sich jener Geist so lange irrationale Formen a priori schafft, bis er endlich diejenige findet, deren Begriff er für den an und für sich zur Schönheit bestimmten, d. h. für den durch sich selbst schönen erkennen muß. — Dieses Finden nun wäre das Ende der Kunst und ihr Uebergang in Genius und Naturschönheit — wenn sie es nicht eben für ihre Aufgabe erkennen müßte, jene Differenz der Schönheit dieses Begriffs zu der Unschönheit, d. h. der Bewußtlosigkeit seiner endlichen Wirklichkeit aufzuheben. Indem daher die Kunst sich von nun an völlig an den Begriff der natürlichen Körperlichkeit entäußert, und einzig die Schönheit dieses Begriffs, den sie für einen von ihr unabhängigen anspricht, zu verwirklichen strebt: so ist diese Entäußerung dennoch kein Aufgeben der selbstthätigen Schöpferkraft, noch Uebergehen in mechanische Nachahmung. Zwar der einzelne Künstler kann, und muß sogar, wenn er von dem ächten Geiste des Ideals beseelt ist, die wirkliche, äußere Natur als das unendlich hohe, ewig unerreichte Vorbild seiner Schönheit ansehen. Aber die Kunst als solche oder die Idee der Kunst weiß nichts von einer äußerlich vorhandenen, sondern einzig von einer erst durch sie zu verwirklichenden, wenn gleich an sich oder als ein Sollen von Ewigkeit her vorhandenen Schönheit des Begriffs, während jede andere Wirklichkeit, als eben die des Begriffs oder des Sollens, für die Kunst in einer auf der Stufe des Kunstbegriffs noch unerreichten und unbekannten Region liegt.

Aus dem Gesagten ergiebt sich der Sinn, in welchem das Studium der Natur für den bildenden Künstler nicht bloß, auf die vorhin angegebene Weise, als rationale, empirische Wissenschaft die unentbehrliche Grundlage für die Schöpfung der Schönheit bildet, sondern zugleich einerseits als das Eingehen in die inneren, hinter der Oberfläche der Naturerscheinungen verborgenen Gründe der Schönheit, die der Natur mit der Kunst gemeinschaftlich sind, andererseits als eine Vorübung für das Verständniß der Naturschönheit, (zu welchem Verständnisse die Anschau, ja selbst die Ausübung der Kunst nur für die niedere Stufe gilt) keineswegs mit Unrecht bezeichnet wird. Das erstere ist die Bedeutung des Naturstudiums für die Kunst ihrem Begriffe nach, — welchem zu-

folge sie in der That den Grund der Naturschönheit nicht etwa nur äußerlich erkennt oder erfaßt, sondern selbst dieser Grund ist. Nur durch sie nämlich wird jener Begriff der Erscheinung des organischen Lebens oder des Körpers der geistigen Persönlichkeit als der Begriff, dessen Bestimmung es ist, mit der Schönheit identisch zu sein, verwirklicht: es erscheint also hier mit der Schönheit der organischen Gestalt zugleich der Grund dieser Schönheit, welcher kein anderer, als jener Begriff ist, der in der lebendigen Natur nicht als Begriff, sondern nur als besonderes Dasein zur Erscheinung kommt. Von dem Künstler wird in dieser Hinsicht mit Recht gefodert, daß er, indem er die Schönheit vorführt, die auf der äußern, erscheinenden Fläche des Naturgeschöpfes ihren Sitz hat, zugleich der inneren Construction sich bewußt sei, die diese Schönheit zunächst zwar nur bedingt, dabei aber doch wegen der eigenen Irrationalität jeder Construction eines Lebendigen, dergestalt unmittelbar in die erscheinende Schönheit selbst übergeht, daß man die Grenzen des Bedingenden und des Bedingten nicht finden oder mit andern Worten, daß man nicht genau angeben kann, bis zu welchem Puncte jene Construction Schönheit nur möglich macht, und von welchem an sie beginnt, Schönheit zur nothwendigen Folge zu haben. Nicht genug aber, daß der Künstler um diese innern bedingenden Momente der Schönheit wisse: so werden dieselben auch an seinem Werke in einer Deutlichkeit, wie nie leicht in der Natur, zur Erscheinung kommen. Man kann in dieser Hinsicht sagen: daß in der Kunst Manches schön ist, was, wenn es in der Natur vorkäme, nicht für schön gelten würde; darum, weil die Kunst allenthalben jenen innern anatomischen Zusammenhang zum Bewußtsein bringt, dessen Anschau oder wenigstens ahndende Vorstellung erfodert wird, um die Schönheit eines Momentes der Oberfläche empfinden zu können. *) In der Kunst nämlich ist der Schöpfungsact der Schönheit einer und derselbe mit dem des körperlichen

*) Aus diesem, bisher vielleicht nicht hinreichend beachteten Gesichtspuncte, läßt sich auch für eine nicht streng wissenschaftliche Betrachtung am leichtesten und befriedigendsten die Unstatthaftigkeit der Färbung plastischer Werke, und der widerwärtige Eindruck, den der Versuch einer solchen Vereinigung wesentlich getrennter Kunstmittel jeder-

Geschöpfes — welche beiden Acte in der Natur, wie sich aus dem Begriffe der Naturschönheit ergeben wird, als getrennt zu denken sind: — darum wird zugleich mit der Schönheit in dem Kunstwerke auch die natürliche Genesis der lebendigen Erscheinung, die ihr Träger ist, angeschaut, und das Unsichtbare findet sich in dem Sichtbaren dergestalt niedergelegt, daß es gleichsam selbst sichtbar wird. — Welches alles freilich nicht so sein könnte, wenn nicht die Natur, zwar nicht als schöne, aber doch als lebendige und inhaltvolle, der Kunst vorangiuge: eine Voraussetzung, die eben hier in das ausdrückliche Setzen jener Naturgestalten umschlägt; als Voraussetzung aber sich zu jener Foderung des Studiums der Natur gestaltet, die an den Künstler ergeht.

Dieses Studium der Natur soll nun, wie gleichfalls schon bemerkt, für den einzelnen schaffenden Künstler eine noch un-

---

zeit machen muß, erklären. Die Farbe gehört wesentlich der Oberfläche der Körper an, und zieht den Blick ab von der Aufmerksamkeit auf den innern Bau derselben, oder von der Ergänzung des Bildes dieses Baus durch die Einbildkraft und von der Vorstellung dessen, was nicht unmittelbar auf jener Oberfläche liegt. Nun aber macht diese Vorstellung dergestalt ein wesentliches Moment der Anschau des Bildnerwerks aus, daß die letztere ohne jene aufhören würde, Anschau eines wahrhaft Schönen zu sein. Dieß ist so wahr, daß mehr als Kunstwerke irgend einer andern Art (— Diderot bemerkt dieß namentlich in Bezug auf den Gegensatz der Sculptur zur Malerei) die Werke der Bildnerei eines anhaltenden Studiums sowohl der Kunst überhaupt, als auch der Natur, als auch der einzelnen Werke insbesondere bedürfen; weil nämlich nur durch solches Studium der Beschauer in Stand gesetzt wird, jene Ergänzung der unmittelbaren Wahrnehmung durch die Vorstellung und den Begriff der Gestalt, wenn nicht auf streng anatomische oder naturwissenschaftliche Weise, so doch auf eine der Kunst eben eigenthümliche und außer ihr nicht vorhandene zu Stande zu bringen. — Was indessen nicht so zu verstehen ist, als sei diese Ergänzung eine der Kunstanschau äußerliche und von dem Beschauer willkührlich oder verstandesmäßig zu vollbringende Handlung: vielmehr ist dieselbe bereits durch den Künstler vollbracht und in das Werk hineingelegt; nur daß sie in diesem nicht unmittelbar vor Augen liegt, sondern gesucht und gefunden sein will. Alles daher, was dieses Suchen stört und das Finden verzögert, muß dem Eindrucke des Kunstwerks schaden; und also vor allem andern nothwendig auch die Farbe. — Der eigentlich speculative Grund dieser strengen Abscheidung der Sculptur von dem, was der Malerei eigenthümlich angehört, ergiebt sich aus den übrigen Zusammenhang unserer Darstellung.

gleich höhere Bedeutung haben, als es für den Begriff der Kunst als solchen hat. Der Künstler soll in der Natur keineswegs nur den äußern, wenn auch unendlichen und unendlich gebildeten Stoff erblicken, den er nachahmt und sich aneignet nur um auf den Grund desselben das Ideal zu erbauen; sondern die Natur soll ihm selbst diese Göttin des Ideals sein, der er seine Schöpfung anzunähern strebt, ohne sie ihr je vollkommen gleichstellen zu können. Dieser Satz findet seinen Beweis und seine volle Bedeutung darin, daß alles künstlerische Schaffen zugleich ein Erheben über seine Schöpfung ist, das wahrhaft Höhere aber denn die Kunst in Wahrheit die schöne Natur, die, wie wir im dritten Buche zeigen werden, zur Kunst sich wie das Lebendige und wahrhaft Objective zu dem diese Wirklichkeit nur vorbildenden, abgezogenen Begriffe verhält. In der Musik und der Architektur war dieses Höhere, welches der Genius des Künstlers ahndend erkennt, das bereits den geschichtlichen Idealbegriffen als Bild der Vorstellung oder als Bewußtsein der Idee eingebildete Göttliche; — in der Sculptur aber muß, obgleich auch in sie jene Thätigkeit des Idealbegriffs sich fortsetzt, dieselbe doch unmittelbar zusammenfallen mit dem Naturstudium, weil sonst zwischen beiden, dem idealen und dem realen Elemente, ein Gegensatz, oder wenigstens ein Verhältniß der Unterordnung gesetzt würde, welches jener Unmittelbarkeit des Zusammenfallens beider, die als charakteristisch für diese Kunststufe aufgezeigt ward, widerspräche. — Mit vollem Rechte tadelt man daher an dem Künstler ein solches Streben des Idealisirens, welches in einem Uebersliegen über die wirkliche Schönheit der Natur bestehen würde, eben so sehr, wie man andererseits für das Ideal und die Kunst die Unabhängigkeit von jeder besondern Naturerscheinung mit gleich vollgültigem Rechte in Anspruch nimmt: — ein Tadel, der freilich unbegründet wäre, wenn man nicht in der That zur Anerkenntniß einer dem Ideale nicht nur entsprechenden, sondern sogar dasselbe übersteigenden, so wirklichen als möglichen Schönheit der Natur sich gedrungen fände. *)

*) Wir verweisen in Bezug auf dieses Verhältniß der plastischen Kunst zur Natur auf das vortreffliche Werk von Rumohr: italieni-

Nach allem diesem nun ist, als Gesammtergebniß über die der Sculptur eigenthümlich angehörende Schönheit, zu sagen, daß diese in der Darstellung der lebendigen, räumlichen Gestalt der geistigen Individualität und Persönlichkeit besteht, wie diese Gestalt als reiner und abgezogener, von den Zufälligkeiten der physischen Aeußerlichkeit freier Begriff vorausgesetzt wird. Nur also die Gestalt als solche, und nicht der Inhalt, den die Gestalt in der Natur hat, d. h. der endliche Geist mit der Unendlichkeit seiner psychologischen und geschichtlichen, naturgemäß in der Gestalt sich ausdrückenden Momente, ist das eigentlich und zunächst Dargestellte. Es wäre eine falsche Zumuthung an die Bildnerkunst, diese ganze Breite der endlichen Welt in den Kreis ihrer Darstellung hineinzuziehen; eben so, wie es ein Mißverständniß ist, wenn man die Schönheit ihrer Gebilde auf der Zusammenstellung einer Mehrheit von individuellen Gestalten beruhen meint, und nicht in der einzelnen Gestalt diese Schönheit vollendet erblickt. Die Individuen, welche die Kunst schafft, werden zwar jederzeit die Unterschiede der endlichen Persönlichkeit, zunächst die Unterschiede des Geschlechts, des Alters und die allgemeineren der abstracten Charakterzüge, sodann aber auch mehr und mehr besondere und individuelle vorgebildet enthalten; oder vielmehr die künstlerische Individualisation wird mit dem allgemeinen und wesentlichen Gesetze der natürlichen Individualisation zusammenfallen; so wie nicht weniger auch die Stellung und Haltung der künstlerischen Gestalten mit den durch die vornehmlichsten Momente und Bewegungen der Lebens- und Geistesthätigkeit herbeigeführten Richtungen und Lagen des Körpers und seiner Theile zusammentreffen werden. Allein dieses Zusammentreffen ist nur als die nothwendige Folge jener allgemeinen Erhebung der Gestalt in das Reich der Idealschönheit zu betrachten. Die ideale Gestalt wäre nicht, was sie sein soll, der Begriff der endlich-lebendigen Gestalt, wenn sie nicht die allgemeine Anlage oder Möglichkeit

---

sche Forschungen; in welchem die Unterordnung der erstern unter die letztere mit Worten vielleicht ein wenig zu schroff ausgesprochen ist, während der Geist der Darstellung dennoch auch der anderseitigen Unabhängigkeit der Kunst von der Natur ihr volles Recht widerfahren läßt.

zu den Unterschieden und den besondern Formbildungen der letzteren in sich hielte und diese Anlage in ihrer Schöpfung durch das Anklingen jener Formbildungen bewährte. Wie aber dieses Anklingen sich von einer eigentlichen Darstellung der letztern auf das bestimmteste unterscheidet, wird erst bei dem Begriffe der Malerei recht deutlich werden, in deren Gebiet solche Darstellung, die von der Sculptur ausgeschlossen oder ihrem Begriffe unwesentlich bleibt, allerdings gehört. Hier erinnern wir nur, außer der allgemein zugestandenen Unstatthaftigkeit des eigentlichen, unidealen Porträts für die Sculptur, an die gleichfalls zugestandene Fähigkeit und Bestimmung dieser Kunst, die Geschlechter und die Alter theils einander näher zu bringen, theils völlig mit einander zu vermischen; wie denn bereits die Kunst des Alterthums ihren höchsten Triumph feiert in der Darstellung jener jugendlichen Gottheiten, welche nicht nur die Anmuth und Fülle der Jugend mit dem Ernst und der Würde des reifen Alters vereinigen, sondern auch, am männlichen Geschlechte die Reitze der Weiblichkeit, am weiblichen die Strenge und die Heldenkraft der Männlichkeit erscheinen lassen. Sogar jene, an die eigentlichen Hermaphroditengestalten zunächst sich anreihende, plastische Ineinsbildung der menschlichen Gestalt mit verschiedenen thierischen kann als Beleg gebraucht werden für die Rücksichtlosigkeit, mit der die Sculptur die empirische Wirklichkeit des Lebens und des endlichen Geistes zu behandeln berechtigt ist.

Endlich ist in diesem Zusammenhange noch eine wichtige Frage zu erörtern: nämlich über die Bekleidung oder mit dem gebräuchlichen Kunstausdrucke, die Draperie in der Sculptur; da es zufolge des Bishergesagten scheinen könnte, als sei diese durch den Begriff dieser Kunst ganz von ihren Werken ausgeschlossen. Daß dieselbe nicht bloß in Nachahmung des Wirklichen bestehen, oder durch das Gesetz solcher Nachahmung gerechtfertigt werden könne, darüber kann kein Zweifel sein; — es fragt sich daher, ob ein anderer Grund der Rechtfertigung (der zugleich das leitende Gesetz ihrer Anordnung sein müßte) dafür gefunden werde. Die unbefangene Anschauung der Kunst, eben so wie die instinctartige Ausführung derselben hat durchaus für die Draperie entschieden, dergestalt, daß einer vollkom-

men nackten Figur, der nicht wenigstens eine Kleidung äußerlich angehängt ist, sogar zur Vollendung etwas zu fehlen scheint. Unverkennbar muß daher in dem Verhältnisse des lebendigen menschlichen Körpers zur unlebendigen Außenwelt etwas liegen, das eben so sehr der plastischen Darstellung fähig ist, wie der lebendige Körper selbst. Denn offenbar ist es dieses allgemeine Verhältniß, was durch die Draperie ausgedrückt werden soll, und nicht die besondern Zwecke, denen die Kleidung in der Wirklichkeit dient: weshalb denn auch die Darstellung einer nach Außen gerichteten körperlichen Thätigkeit bei Sculpturwerken die Stelle der Draperie vertritt, und Gestalten, denen eine solche beigelegt ist, allein unter allen übrigen mit größerem Vortheile nackt, als ganz oder theilweise bekleidet erscheinen. Nun aber bedarf es keines Beweises, daß diese unmittelbare körperliche Wirksamkeit nach Außen, oder die räumliche Gesammtgestalt, welche aus dieser Wirksamkeit und dem wirkenden Körper selbst hervorgeht, zugleich die lebendige Irrationalität des letztern und seine das Dasein und die Thätigkeit des Geistes ausdrückende Gesetzmäßigkeit theilt. Die allgemeinen Momente, welche den Körper selbst zum Inhalte dieser Kunst eignen, sind daher die nämlichen auch in Bezug auf die Draperie; — und außerdem wird durch eben dieselbe die Kunst befreit von der allzuengen Gebundenheit an die Gestalt des Körpers, die sonst leicht in sclavische Naturnachahmung ausarten könnte. Hieraus ergiebt sich aber zugleich auch, daß die Draperie nicht der natürlichen Form und Haltung des Körpers Eintrag thun oder denselben auf unnatürliche Weise einzwängen darf, vielmehr so angeordnet sein muß, daß sie in allen ihren Theilen nicht sowohl an die Gestalt des Körpers sich anschließt (— denn dann wäre sie für die Kunst überflüssig), als vielmehr durch sie und durch ihre Bewegungen bestimmt erscheint. — Sodann ist insonderheit auch dieß nicht zu übersehen, daß die Draperie zugleich mit den übrigen Attributen jeder plastischen Gestalt wesentlich von symbolischer Bedeutung ist. Diese Symbolik ist gleichsam die Fortführung des Lebens über den Körper der organischen Lebendigkeit hinaus: sie folgt mit Nothwendigkeit aus dem Begriffe der Sculptur; da auch die eigentliche Darstellung

des Lebendigen in dieser Kunst auf ein jenseit der Kunst wirkliches Leben oder Fürsichsein hinüberweist, und daher nicht mit Unrecht von Manchen gleichfalls eine symbolische genannt worden ist. Die Symbolik aber der Draperie, der Attribute und des übrigen Nebenwerks könnte allerdings zunächst für eine Umsetzung jener wesentlichen und mit dem Begriffe der Kunst identischen Symbolik in das Reich der Aeußerlichkeit und der willkührlichen Beziehungen, Verknüpfungen und Scheidungen des Verstandes gelten, — wenn nicht der (sogleich im folgenden Paragraphen in Bezug auf die gesammte Kunst der Sculptur näher zu erörternde) Umstand der Vorausbestimmung der Gegenstände dieser Kunst durch die idealbildende Sagendichtung und Geschichte, gerade hier der Gesichtspunct wesentlich veränderte. Durch diese ideale Schöpfung nämlich, ohne welche, wie sogleich sich ergeben wird, überhaupt jene Darstellung einer göttlichen Körperlichkeit, welche die Sculptur einzig bezweckt, unmöglich wäre, wird ein Einklang zwischen der geistigen Bedeutung des Unlebendigen und dem individuellen Charakter des Lebendigen hervorgerufen, welcher vollkommen der Art und Weise entspricht, wie äußerlich das Nebenwerk an das Hauptwerk angeknüpft und durch dasselbe bestimmt ist: so daß also die äußerliche Einheit des Gesammtwerks in der That zugleich eine innerliche und geistige ist, und der Organismus der Kunst dadurch, daß er auch das physisch Unorganische in sein Bereich hineinzieht, sich als einen über den endlichen Organismus erhabenen und absolut geistigen bewährt. Eben hierauf beruht auch die Verständlichkeit des Symbols, — welche nur insofern als unmittelbar in dem plastischen Werke selbst enthalten und keiner Erläuterung von Außen bedürftig gefodert werden kann, als von einer Zusammenstimmung des idealen Eindrucks mit sich selbst, und von dem allgemeinen Bewußtsein, daß auch das Beiwerk den geistigen Gehalt des Hauptwerks theile, die Rede ist: da die bestimmtere Einsicht in die durch das Symbol angedeuteten Momente der Sage oder der Geschichte, der wissenschaftlichen Erkenntniß der beiden letzteren vorbehalten bleiben muß. — Gewissermaßen in der Mitte zwischen dem plastischen Hauptwerke, welches die Darstellung der körperlicher Gestalt des

Geistes ist, und dem symbolischen Nebenwerke — steht die Bildung von Thiergestalten, in die zwar mehr, als in irgend anderes Beiwerk, selbständige plastische Schönheit hineingelegt werden kann, die aber eigentlich ideale und künstlerische Würde doch nur erhalten durch symbolisch bedeutsame Anschließung an menschliche Figuren, als in denen allein der Geist unmittelbar, wie diese Kunststufe es fodert, dem schaffenden Geiste entgegenkommt.

§ 56.

Die Gestalten der Sculptur haben, wegen ihrer Idealität, die nothwendig dieses Eingehen der Kunst in ein realistisches Element begleitet, wesentlich die Bedeutung, nicht die hinfälligen und vergänglichen Körper von Menschen oder von andern Naturgeschöpfen, sondern die unsterblichen von Göttern zu sein. Es schließt deshalb diese Kunst zunächst an die antike Idealbildung sich an, und führt die Götter- und Heroengestalten, welche dort in dem allgemeinen Elemente der Sage vorgebildet sind, als Individuen und Personen in das Gebiet der künstlerischen Wirklichkeit ein. Die antiken Idealgestalten behalten auch für die moderne Kunst ihre Würde und Bedeutung als Typus für Götterbilder: wiewohl neben ihnen hier der Erfindung des Künstlers durch das Mittel der Allegorie und Symbolik ein unbeschränktes Feld geöffnet ist. — Auf entsprechende Weise übrigens, wie auch die vorangehenden Künste, hat die Bildhauerkunst außer dem Gebiete ihrer höchsten und eigentlich göttlichen Bedeutung noch verschiedene untergeordnete Gebiete, in denen sie allmählich zum heitern Spiel mit unvollkommneren Gestalten und zur Andeutung der empirischen Wirklichkeit herabsteigt; und diese Gebiete sind dieselben, in denen sie mehr und mehr der Malerei sich nähert und den Uebergang in diese Kunst vorbereitet.

Wie die Tonkunst auf der Stufe des Gesanges durch ihr Eingehen in Klänge von äußerlicher Bedeutung sich zur Gott-

heit aufschwingt; die Baukunst durch das Eingehen in starre Räumlichkeit die Fähigkeit gewinnt, der Gottheit Wohnstätten zu erbauen: so kann jene größte und vollständigste Selbstentäußerung der Kunst an die Aeußerlichkeit, die in der Sculptur gesetzt ist, nicht verfehlen, in eine noch innigere Beziehung auf das Göttliche umzuschlagen, als selbst in den genannten beiden Künsten gesetzt war. Der einfachste, an jenes Vorangehende am unmittelbarsten sich anschließende, aber freilich selbst noch bildliche und daher einer nähern Erklärung bedürftige Ausdruck hiefür ist dieser, daß, wie die Baukunst der Gottheit ein irdisches Haus, so die Bildhauerkunst ihr einen irdischen Leib oder Körper giebt. Das Ungenaue oder Metaphorische beider Ausdrücke liegt darin, daß das Gebiet der Kunst überhaupt noch ein solches ist, in dem die Gottheit nicht unmittelbar gegenwärtig, sondern nur noch aus der Ferne sich verkündigend ist. Nichtsdestoweniger sind beide Worte die eigentlich passenden und gehörigen für den Standpunct der künstlerischen Betrachtung: weil jene Beziehung der Kunst auf die Gottheit, oder die Vorausnahme des Begriffs der letztern innerhalb der ersteren, eine unwirkliche wäre, wenn nicht eben dieser vorausgenommene Begriff, oder das Symbol der Gottheit, von der Kunst als eine daseiende und gegenwärtige, zu der Aeußerlichkeit der erstern in dem Verhältnisse des Geistes zur Natur stehende göttliche Wesenheit behandelt werden könnte. Es ist daher zu zeigen, wie dieser, im Allgemeinen zwar bildliche Ausdruck, daß die Sculptur den Körper schaffe, in welchem die Gottheit als Individuum oder Person zur Erscheinung kommt, dennoch für die Kunst selbst eine eigentliche oder streng speculative Bedeutung hat; indem er das Verhältniß der Sculptur zu andern Künsten auf ächt dialektische Art ausdrückt.

Zuvörderst muß hiebei an den geistigen Ursprung erinnert werden, aus dem alle Kunst, wie in dem Vorhergehenden gezeigt, dialektisch hervorging, an den Begriff des Ideales. Bereits in diesem kam eine Gestaltung vor, und zwar sogleich die erste oder unmittelbare dieses Begriffs, in welcher die schaffende Phantasie sich als hervorrufend das ruhende und ein für allemal vollendete Bild einer das Princip oder die organische Ein-

heit alles geschichtlichen Lebens in sich enthaltenden Götterwelt darstellte. Diese Götterwelt ging zwar unter in dem reinen, die unendliche concrete Möglichkeit alles wirklichen Schönen enthaltenden Gedanken der Schönheit, der den Begriff des absoluten oder des modernen Ideals ausmachte. Allein eben dieser Begriff war nur dadurch er selbst, und mit diesem seinem Fürsichsein zugleich der absolute Anfang oder Ausgangspunct alles Kunstbegriffs, daß er jene geschichtlich-phantastische Formbildung der Götterwelt, die in ihm aufgehoben war, auch in ausdrücklicher Erinnerung bewahrte. Mit dem modernen Idealbegriffe, der ursprünglichen Seele aller Kunst, geht daher auch diese Erinnerung an die geschichtliche Götterwelt in den Kunstbegriff ein, und kann nicht ermangeln, in bestimmten Gestaltungen desselben ausdrücklich hervorzutreten: zunächst zwar, indem diese Kunstformen auch geschichtlich an jene ältern Idealbildungen sich anschließen; sodann aber auch auf ganz freie Weise durch unbefangene und aus dem höhern Bewußtsein des modernen Idealbegriffs hervorgegangene Wahl des Verwandten und einer jeden Kunststufe insbesondere Gemäßen. In diesem Sinne haben wir bereits oben gesehen, wie auch die Gesangmusik und die Baukunst sich erst geschichtlich an die der Reihe nach auf einander folgenden Phasen des Idealbegriffs anschließen und diese noch nicht zwar nach ihrem besondern und ausdrücklichen Inhalte, aber doch nach ihren allgemeinern Charakterzügen ausdrücken; sodann aber den freien Wechsel dieser Typen in ihrer welthistorisch vollendeten Gestaltung sich vorbehalten. Nun aber die Bildhauerkunst geht noch einen Schritt weiter; und wie sie sich äußerlich an die von ihr vorgefundene Naturgestalt der organischen Körperlichkeit anschließt: so innerlich nicht minder eng, und vollständig sich hingebend an die Gebilde jener Götterwelt, die sie nicht etwa nur nach einigen ihrer allgemeinen Hauptzüge abstrahirend sich zum Grunde legt, sondern deren in der bildenden Vorstellung des Geistes und der Phantasie schon vollständig vorhandene Gestalt genau so, wie sie dort vorgebildet ist, auch räumlich im Stoffe hinzustellen sie sich zu ihrem höchsten Zwecke und zu ihrer ausschließlichen Aufgabe macht. Es ist vorzugweise das antike Ideal, im Gegensatze des romantischen, dessen Gestalten sie

zu ihrem Inhalte wählt: darum, weil nur jenes diese Verkörperung des Geistes enthält, welche die individuelle Erscheinung des Gottes, die in dem räumlichen Stoffe ausgedrückt werden soll, für die seinem Wesen adäquate und keiner Ergänzung durch einen äußerlichen Gegensatz bedürftige gelten läßt. — Es ist aber die Wahl dieses Inhalts mit einer eben so vollkommnen Entäußerung der künstlerischen Willkühr verbunden, wie bereits die Wahl der menschlichen Körpergestalt damit verbunden war. Dieß zeigt sich zuvörderst auf äußerliche Weise darin, daß die Kunst der Sculptur nicht etwa nur eine und die andere der Idealgestalten aus jenem Kreise beliebig zur Darstellung herauswählt, sondern alle ohne Ausnahme, zwar in mehrfachen und die eigenthümliche Individualität der Kunstwerke, so wie auch die Unterschiede der künstlerischen Entwicklungsstufen nicht ausschließenden Wiederholungen, aber doch die überlieferte Persönlichkeit jederzeit festhaltend, in räumlichen Stoff eingebildet hinstellt. Es durchgeht in dieser Beziehung die Sculptur bereits in dem Zeitalter der antiken Idealbildung einen so vollständigen Kreislauf, wie vielleicht zu keiner Zeit irgend eine andere Kunst; nämlich einen solchen, der nicht allein durch die eigenen innern Gesetze ihrer welthistorischen Erscheinung und Entwicklung, sondern zugleich durch die Geschlossenheit der von ihr nachgebildeten Idealwelt vorgezeichnet ist: — eine Analogie, die nicht übersehen werden darf, um die Bedeutung jenes antik-mythologischen Cyklus der Plastik vollständig zu würdigen. Die Plastik ist in Folge dieses Cyklus das vollständigste Gegenbild oder gewissermaßen die Wiederholung der antiken Mythologie, und mit Recht erblickt man in ihr vollkommener, als in irgend einer andern Kunst, das Ideal des griechischen Alterthums niedergelegt. Denn mit der äußern Vollständigkeit geht das innere Genügen des Begriffs Hand in Hand; indem eben die Möglichkeit jener wiederum ein Zeugniß giebt für die eigene Bestimmung jenes Ideals, in plastische Gestalten gefaßt und durch diese erst seinem eigenen Wesen nach vollendet zu werden.

Diese plastischen Darstellungen der mythologischen Göttergestalten haben nun wesentlich die Bedeutung, nicht sowohl Abbildbilder der Götterleiber zu sein, als vielmehr diese Leiber selbst,

deren Leiblichkeit eben in nichts anderem besteht, als in dem idealischen Bilde des Mythus und dessen künstlerischer Ausführung in räumlichem, eigenschaftlosem Stoffe. Es ist nämlich jene Unsichtbarkeit der Götter, welche die Mythologie ausdrücklich lehrt, in der That nichts anderes, als ihre — somit anerkannte — Erhabenheit über alle natürliche Organisation der Leiblichkeit. Wollen sie sichtbar werden den Menschen — oder wenigstens den geschichtlichen Geschlechtern der Menschen, im Gegensatze der heroischen — so bedürfen sie dazu der Kunst; welche also ihrem Begriffe nach gar nichts anders ist, als das Uebergehen des unsichtbaren göttlichen Körpers, dessen sichtbare Gestalt nichtsdestoweniger vor seiner Sichtbarkeit gewußt und mit den Augen des Geistes geschaut wurde, in äußerliche Sichtbarkeit. *) —

---

*) Darum konnte zur Zeit der Blüthe und Freiheit Griechenlands kein Bildnerwerk Privateigenthum sein: denn es ruhte noch eine größere Heiligkeit auf den Götterbildern, als sogar auf den Werken der Baukunst, da diese letzteren zu jenen wiederum in ein basisches Verhältniß traten. — Wie auch wäre jener plastische Cyklus der Götterwelt, den die Kunst der Mythologie nachbildete, möglich gewesen, wenn es nicht zu dem wesentlichen Begriffe jener Gestalten gehört hätte, in Sichtbarkeit überzugehen, und diesen Uebergang durch Vermittlung der Kunst zu vollbringen? Diese Wahlverwandtschaft der mythischen Religion zu der Sculptur ist eine so innige, daß man als sicheres Kriterium der Aechtheit einer bereits der Sage zugeschriebenen Gestalt, und ihrer Lebendigkeit in der idealischen Volksphantasie der Griechen den Umstand brauchen kann, ob dieselbe in jener Blüthenzeit der hellenischen Idealbildung, in welche die Schöpfung des mythisch-plastischen Cyklus zu setzen ist, von der Kunst in selbständigen und würdigen Werken gebildet ward, oder nicht. — Diejenigen mythischen Wesen, welche nicht nach ihrer Individualität, sondern nur nach ihrem Verhältnisse zu anderen, als Träger, Unterlage oder Gegensatz zu diesen, in der Sage vorkommen und von dieser mehr vorausgesetzt (mit Rücksicht auf äußere noch außerhalb des Kreises der Idealbildung befindliche Religionen nämlich) als eigentlich geschaffen wurden, z. B. die titanischen Gottheiten und das Geschlecht der Phorkyden — wurden auch von der Sculptur nicht selbständig, sondern nur in einem weitern, von der Sculptur nur durch Hülfe der Baukunst auszuführenden, und daher gewissermaßen in die elementarische Natur der letztern zurückleitenden Zusammenhange, in Reliefs, Gruppen auf Friesen und Metopen u. s. w. dargestellt. Dagegen sind die Heroen der Sage von der Verherrlichung durch die Sculptur auch in selbständigen und individuellen Gestalten, keineswegs ausgeschlossen;

Allein weil der Begriff der Gottheit an und für sich das Höhere als die Kunstschönheit ist: so ist eben diese seine Verwirklichung in der Gestalt der Sichtbarkeit zugleich seine Befreiung von dieser Gestalt; also die wirklich erfolgende Verkörperung des Gottes in Wahrheit sein Zurückziehen aus dem Reiche des ästhetischen Ideales in das höhere seiner eigenen Idee. Die Kunst, deren Begriff an und für sich schon in dem Verhältnisse einer dialektischen Negativität gegen den Idealbegriff sich befindet, bewährt diese ihre Negativität auch dadurch, daß, indem sie den in dem Ideale vorhandenen Körper der Gottheit als Körper setzt, sie zugleich durch die That ausspricht, daß alles Idealschöne bloß Körper des Göttlichen, und als bloßer, von ihrem Geiste nicht unmittelbar beseelter Körper, stets ein unter der eigentlichen Wirklichkeit des Göttlichen Zurückbleibendes sei. In diesem Sinne ist jener mythisch-plastische Cyklus, dessen Entstehung und Vollendung in die — geraume Zeit nach Abschließung der eigentlichen Mythologie beginnende — Periode der höchsten Entfaltung des hellenischen Nationalbewußtseins fällt, auf gleiche Weise

---

jedoch (diejenigen unter ihnen, welche selbst zugleich Götter sind, wie Bacchus und Hercules, natürlich ausgenommen, so wie auch solche, die, wie Niobe und Laokoon, die göttliche Natur in Leiden und Schmerz, die den persönlichen Gottheiten fern gedacht werden müssen, sich bethätigend zeigen) — meist nur in Werken von zweitem oder drittem Range, die die erhabene nnd vollendete Schönheit der eigentlicheu Götterbilder nicht vollständig erreichen. Diesen Heroengestalten ward zwar allerdings eine körperliche Wirklichkeit auch in der Natur und der Geschichte zugeschrieben; allein ihre durch die Kunst gewirkte Sichtbarkeit war darum nicht weniger nicht die abbildliche, sondern die unmittelbare und eigentliche Sichtbarkeit derjenigen Leiblichkeit, die ihnen als Heroen zukommt, nämlich der idealen und unsterblichen, welche ihnen durch den Umgang und die auszeichnende Gunst der Götter zu Theil ward. — Wenn freilich hier schon die Kunst über die Mythe gewissermaßen hinausgeht, indem sie eine Vergötterung, die die Sage nur von Einzelnen ausdrücklich ausspricht, als an sich durch die Idealdichtung in Bezug auf deren gesammten Inhalt geschehen annimmt: so kündigt sich in diesem Umstande allerdings schon an, wie die Ausführung und Befestigung, welche die Gestalten der Sage in der Plastik erhalten, andererseits zugleich als der erste Schritt zu betrachten ist zu dem dialektischen Umschlagen eben dieser Gestalten, und mit ihnen der gesammten mythologischen Idealbildung in ein Bewußtsein, worin jene Ideale aufhören, unmittelbare Wirklichkeit für den denkenden und anschauenden Geist zu haben.

z. B. mit der gleichzeitig blühenden dramatischen Poesie, und mit der ebenfalls gleichzeitigen, aber, wie auch die Sculptur selbst noch, in spätere Zeiträume hinein sich fortsetzenden griechischen Philosophie, unter diejenigen welthistorischen Erscheinungen zu zählen, die den, ohnehin nothwendigen und durch ihre eigene Idee gefoderten und vorausbestimmten Untergang der alten Götterwelt endlich herbeiführten. Innerhalb der Bildnerkunst selbst hatte dieses allmählig sich eindrängende Bewußtsein von der Ungöttlichkeit dieser Götter die Folge, daß diese Kunst aus dem Gebiete der Götterwelt allmählich in das der Heroenwelt, ja in das der ikonischen Plastik sich zurückzog; so wie auch, daß die erhabene Schönheit mehr und mehr der anmuthigen, die Größe und Gewalt des Geistes der Zierlichkeit und Selbstgenügsamkeit der Form Platz machte. Das lange Fortblühen dieser Kunst indeß, weit über die Blüthenzeit der andern Künste und besonders der Poesie hinaus, zeigt nichtsdestoweniger, wie fest jene in dem Geiste der alten Zeit wurzelte, und wie sie vorzugweise vor allen übrigen fähig und berufen war, die Idee jener idealischen Verkörperung des Göttlichen, wenn auch in einigermaßen umgeformten und erweiterten Kreisen, auch dann noch als eine ächte und in Wahrheit berechtigte festzuhalten, nachdem bereits das dieser Idee feindlich entgegenstehende Bewußtsein des Geistes erwacht war.

Es entsteht nun hier die wichtige Frage, ob mit diesem theils streng mythologischen, theils über das eigentliche Gebiet der Mythologie hinaus fortgesetzten Cyklus die Sculptur ihre Aufgabe ein- für allemal gelöst habe, oder ob mit den weiteren Umgestaltungen des Idealbegriffs auch neue Entwicklungsperioden für diese Kunst eintreten müssen. — Daß dieselbe nicht in gleichem Sinne, wie an das antike Ideal, so auch an das romantische sich anschließen könne, folgt daraus, daß in dieser Idealbildung die einzelnen Gestalten keineswegs zu der individuellen Geschlossenheit kommen, welche die Bidnerkunst verlangt; vielmehr ihre Bedeutung jederzeit in dem Bezuge auf ein ihnen Jenseitiges, Negatives und Gestaltloses liegt, welches von jener Kunst nicht nur nicht dargestellt, sondern kaum angedeutet werden kann. Es ist daher keineswegs äußerlichen und zufälligen

Umständen, sondern dem nothwendigen, weltgeschichtlichen Bildungsgange der Kunst zuzuschreiben, wenn in dem Mittelalter und den ersten Jahrhunderten der neuern Zeit die Bildhauerkunst hinter den Fortschritten der Baukunst und der Malerei zurückblieb; und wie hoch man auch den Geist und die plastischen Verdienste eines Ghiberti, Michel Angelo, Peter Fischer und Anderer schätzen möge, so zeigen sie sämmtlich doch nur von der innigen Verkettung, in der alle Künste unter einander und mit der Idealdichtung stehen, und wie die hohe Blüthe der übrigen nicht verfehlen kann, auch bedeutende und nicht erfolglose Versuche in denjenigen einzelnen, die dem Geiste der Zeit für sich allein minder gemäß wären, hervorzurufen, — als daß sie für eine in tieferem und allseitigem Sinne vollbrachte Hineinbildung der romantischen Idealgestalten in die Kunst der Plastik gelten sollten. Daß aber durch die Anerkenntniß dieser negativen kunst- und idealgeschichtlichen Thatsache die Sculptur oder deren Bedeutung als wesentliches und nicht bloß beiläufiges Moment, auch von der modernen Idealbildung ausgeschlossen werde, könnte man nur dann behaupten, wenn man die Selbständigkeit dieser letzteren und ihre Bestimmung zur Allseitigkeit und Universalität des reinen, d. h. des von aller geschichtlichen Beschränktheit unabhängigen Kunstbegriffs zu läugnen oder in Zweifel zu ziehen sich berechtigt fände. In dem Begriffe, den wir am Schlusse des ersten Buchs von dem modernen Ideale aufgestellt haben, findet sich nicht nur kein Grund, die Sculptur von jener Allseitigkeit der durch diesen Begriff gefoderten Kunstbildung auszuschließen; sondern diese Kunst muß in dem welthistorischen Gefolge jenes Begriffs sogar vorzugweise auftreten, da keine andere so vollständig und ausschließend gerade den durch jenen Idealbegriff der Kunst gesetzten Beruf erfüllt, in dem Elemente des ausdrücklichen Gegensatzes zu dem Leben des Geistes die ewige und allumfassende Idee dieses Lebens darzustellen. So gewiß nämlich das moderne Ideal überhaupt in dem geistigen Bewußtsein von der absoluten und göttlichen Würde der Schönheit in der Unendlichkeit ihrer Besonderung und Selbstentäußerung, die den Begriff der Kunst ausmacht, besteht: so gewiß wird dasselbe zunächst zwar theoretisch der Bildnerkunst vor al-

len andern mit jener religiösen Ehrfurcht, welche aller Kunst von ihm gezollt wird, betrachten; *) sodann aber auch eine neue Periode ihrer Ausübung beginnen. — Beides wird durch die Geschichte unsers Zeitalters bestätigt; in welchem seit fast zwei Jahrtausenden zum erstenmale ein Genius aufgetreten ist, dessen Werke in dieser Kunst den Werken der Alten würdig zur Seite gestellt werden können.

Es ist die religiöse Bedeutung der Bildnerkunst, welche dieselbe auch auf der Stufe der modernen Idealbildung fortfahren läßt, ausschließend solche Gestalten zu bilden, welche durch die Sage im weitesten Sinne, mit Einschluß der Geschichte, insofern die Gestalten der letzteren auf entsprechende Weise mit denen der Sage in den Geistern der Völker zu idealischen Gebilden verarbeitet werden, ihr vorgezeichnet sind. Statt indeß, wie die antike Sculptur, die Göttlichkeit dieser Gestalten als an sich schon feststehend und zugegeben vorauszusetzen, ist sie sich vielmehr bewußt, selbst das Moment des Eintritts derselben in die Sphäre der eigentlichen, göttlichen Bedeutung zu sein; indem eben in dem vollständigen und unverkürzten Wiedererscheinen jenes Idealen innerhalb der Sphäre der äußerlichen, starren Realität jene Macht des Göttlichen sich bethätigt, welche allein diese höchsten und äußersten Gegensatze unter sich zu vermitteln und in Identität zusammenfallen zu lassen im Stande ist. Weil dieser Leib gar nichts anders, als bloß Ausdruck und Erscheinung

*) Hierin liegt die tiefere welthistorische Bedeutung der Erscheinung Winkelmanns. Die ausschließende und alle Grenzen des gewöhnlichen künstlerischen Enthusiasmus überschreitende Begeisterung dieses großen Mannes für die Bildnerwerke des Alterthums müßte als eine an die Narrheit des Don Quixote erinnernde, fanatische Ueberspannung — wie Diderot sie charakterisirt) erscheinen, wenn man sie nicht für eine von dem Geiste des Zeitalters selbst hervorgerufene Religion erkennte. Nur dadurch wird eine solche Einseitigkeit in einem so großen, freien und umfassenden Geiste erklärbar, daß man einsieht, wie der Geist des modernen Ideals, der in ihm mit unwiderstehlicher Macht und Herrlichkeit dem geschichtlichen Bewußtsein aufging, diese Richtung foderte; — welche Richtung aber diese diese ihre hohe Bedeutung verliert, wenn sie nicht zugleich eine wiederauflebende Kunst verkündigen soll.

der Seele, die Seele aber weder die eigene des Künstlers oder eine unmittelbare Schöpfung desselben, noch überhaupt die fürsichseiende eines besondern Individuums, sondern eine ideale, als Einheit der Vorstellungen einer Menge sich bethätigende und selbst wieder nicht ohne dieses Bild ihres Leibes existirende Wesenheit ist: so gilt die Wirklichkeit dieses Wesens, dessen Leib und Seele ewig identisch, und dennoch ewig zwischen bloßer Idealität und bloßer Realität, also zwischen einer doppelten Nichtigkeit schwebend, und nichtsdestoweniger als eine geistig wahre und nothwendige bethätigt ist, für eine jenseit dieser Sphäre der Endlichkeit überhaupt liegende, also für eine göttliche. Freilich entspricht dieser durch die Kunst gesetzten Göttlichkeit nicht mehr, wie ein Alterthum, der Glaube des Volks an jenen Gestalten genau entsprechende Individualitäten; allein das Bewußtsein, daß Individualität und Persönlichkeit überhaupt die ewige Form des göttlichen, wie des Gott ähnlichen Seins ist, tritt an dessen Stelle und berechtigt die Kunst, dasselbe durch die Schöpfung von Gestalten zu bethätigen, welche für die körperliche Erscheinung göttlicher Individualität zu gelten sich würdig zeigen. — Daher auch in der neuern Sculptur dieser religiöse Ernst und diese Enthaltung auch von solchem Spiel und Scherz, welche andern Künsten erlaubt sind; ohne welche Tugenden diese Kunst sogleich zu unwürdiger Sinnlichkeit, also entweder zur Nichtigkeit, oder zur Häßlichkeit herabsinkt. Jener Ernst wird erreicht nur durch das strenge Anschließen der Kunst an das, was im wahrhaften Sinne Ideal zu nennen ist, nämlich an die Gestalten vornehmlich zwar einer gehaltvollen und religiöse Bedeutsamkeit in dem Gemüth und der Phantasie weltgeschichtlicher Völker gewonnen habenden Sage; sodann aber auch der Geschichte: dieser letzteren nämlich, indem sie für die Völker, deren Bewußtsein auf den Standpunct des modernen Ideales sich erhoben hat, nothwendig zur Sage oder zur Idealbildung ward, d. h. wiefern ihre Gestalten nicht bloß von der wissenschaftlichen Vernunft, sondern auch von der Phantasie der Völker aufgefaßt und durch dieselbe zu wahrhaft idealen oder der Schönheit nicht nur fähigen, sondern wirklich schon theilhaftigen erhoben worden sind. — Welche Stelle die solchergestalt wieder-

hergestellte und in ihre hohe Würde wiedereingesetzte Kunst der Plastik in einer neuen und dem Geiste und den Foderungen der modernen Welt entsprechenden Cultus einnehmen kann: die Beantwortung dieser Frage muß in Bezug auf diese, so wie auf die meisten übrigen Künste der weitern Fortentwicklung der Weltgeschichte überlassen bleiben.

Den Grundstamm für den Inhalt der Plastik wird auch in der modernen Welt fortwährend der antike Mythus bilden, da dieser einen geschlossenen Kreis von Gestalten enthält, die sich gegenseitig durch einander erläutern und heben; nicht sowohl als ob unmittelbar die eine zur Verstärkung des Kunstausdrucks der andern wirken sollte, als vielmehr wiefern nur alle gemeinschaftlich in der Seele des Beschauers jene ideale Anschau erzeugen, die zum Verständniß der einzelnen erfoderlich ist. Wir betrachten es allerdings — (wie vielen Widerspruch diese Ansicht vielleicht auch finden möge) — als eine Aufgabe für den modernen plastischen Künstler, die Göttergestalten der alten Welt dem Geiste der Sage, in der sie erzeugt wurden, und der weltgeschichtlichen Periode, die sie gleichsam beherrschten, gemäß wieder auftreten zu lassen, zwar nicht genau in derselben Form, in welcher die Alten selbst sie darstellten, aber doch auf analoge Weise; — wie ja auch bereits die Dichtkunst der Neuern antike Gebilde hat wiederaufleben lassen, indem sie mehr die universalgeschichtliche Bedeutung, wie diese von einem höhern und freiern Standpuncte aus, den erst die Ferne der Zeiten giebt, erscheinen muß, als die unmittelbare, welche die Sagen für den Standpunct selbst hatten, von dem aus sie erfunden wurden, wiedergab und hervorhob. Eben dadurch nun gewinnt auch die antike Mythologie unter Vermittlung der Sculptur wieder eine religiöse Bedeutung für die moderne Zeit, daß diese Kunst sie mit jenem allgemeinen weltgeschichtlichen Bewußtsein auffaßt, welches das bevorzugte Eigenthum dieses Zeitalters ist, und demnach in die Objectivität der Gestalten das subjective Bewußtsein, aus welchem dieselben im Alterthum hervorgingen, als ein selbst objectiv gewordenes Moment hineinwebt. Solchergestalt werden die Götter, die jene Welt verehrte, mit den geschichtlich angeschauten und plastisch verkörperten Zuständen dieser Verehrung zugleich aufs neue zu Gott-

halten, deren Körper die Kunst, deren Seele aber die moderne Idealwelt wenn nicht auf gleiche, so doch auf entsprechende Weise, wie die antike Idealwelt die Seelen der alten Götter, enthält. — Es bewährt sich aber diese von der Kunst wiederum auf ihren Inhalt übergehende religiöse Bedeutung nun auch durch die Aufnahme anderweiter und insbesondere der christlichen Sagen- und Idealgestalten in das Gebiet dieser Kunst, deren würdige Darstellung eine nicht minder wichtige und inhaltreiche Aufgabe derselben ausmacht. Allerdings verlieren die letzteren, wenn sie in das Reich der Plastik eintreten, die Bedeutung der ausschließenden Göttlichkeit, die ihnen in der romantischen Idealwelt zukam: sie treten neben und unter die antiken Idealgestalten und die durch den Geist der modernen Welt zum Ideal erhobenen geschichtlichen; und es muß ihrer eigenen schöpferischen Macht überlassen bleiben, sich innerhalb der Kunst als das Höchste unter dem Hohen, das Göttlichste unter dem Göttlichen zu behaupten und durchzuführen. Vermögen sie dieß nicht auf eine Weise, die innerhalb der plastischen Kunst selbst liegt: so vermögen sie es wenigstens, insofern sie über diese Kunst hinausdeuten, und als Körper zwar den göttlichen Körpern der antiken Idealwelt sich unterordnen, dagegen aber auf eine Weise, die vielleicht mehr noch erfunden werden soll, als für bereits erfunden gelten kann, innerhalb dieser Körperlichkeit selbst das Bewußtsein der Nothwendigkeit erwecken, über dieselbe zu einer vollkommneren Existenz des göttlichen Begriffs hinauszugehen. *) Als plastische Gestalten müssen sie indeß stets zugleich der Körperlichkeit als solcher ihr Recht ertheilen, und der Hauptzweck auch bei ihrer Darstellung bleibt stets das Erreichen der höchst möglichen körperlichen Schönheit; während das Hinüberweisen

*) Vielleicht könnte man auf den Gedanken kommen, daß die Darstellung jener Idealgestalten als himmlischer und über die Endlichkeit und das Irdische erhobener die eigentliche Aufgabe der christlichen Sculptur ausmachen müsse. Dem aber steht entgegen, daß dieselben in dieser Bestimmung nicht Gegenstand der sagenbildenden Phantasie der Völker gewesen sind, und der Künstler daher keinen Körper, wie er einen solchen bedarf, ihm vorgebildet finden würde.

über diese vielmehr die unbewußte Wirkung der Gestalten selbst sein wird, als die Absicht des Künstlers. Es erfolgt dieses Hinüberweisen leichter in Gruppen und Reliefs als in einzelnen Gestalten: daher denn jene vornehmlich die Form sein werden, in welcher der christliche Mythus der Sculptur einzuverleiben ist, da diese Form ohnehin an der äußersten Grenze des Begriffs der Plastik steht und gewissermaßen diese Grenze schon überschreitet.

Was die eigentliche Geschichte betrifft: so ergiebt sich aus dem Vorhergehenden, daß nur der welthistorische Ruhm einer Person oder einer Begebenheit dieselbe berechtigen kann, Gegenstand der Plastik zu werden. Denn dieser Ruhm vertritt die Stelle der Sagenbildung; er ist das Leben der Gestalt in der Phantasie der Völker, und verwandelt die natürliche und historisch treu überlieferte Gestalt unwillkührlich und unbewußt in eine ideale, wie sich dieß auch äußerlich jederzeit durch die an jede berühmte Gestalt der Geschichte unvermerkt sich anknüpfenden Dichtungen und Mährchen beurkundet. In diesem Sinne bildeten bereits die Alten ikonische Statuen, und mit großer Weisheit war es bei den Griechen angeordnet, daß erst der dritte olympische Sieg zum Anspruch auf eine solche berechtigte; dahingegen in späterer Zeit, und besonders bei den Römern, wo mehr und mehr das geschichtliche Element das mythologische in sich aufzuzehren begann, jenes allmählich auch in der Kunst das vorherrschende ward. Das Idealisiren aber, welches man an allen solchen Werken wahrnimmt, und welches in Wahrheit durch den Begriff der Sculptur gefodert wird, (während das eigentliche Porträt mit Recht der Malerei überlassen bleibt) — ist auch hier nicht eine der Willkühr oder einseitigen Erfindung des Künstlers überlassene Handlung, sondern eben so, wie das ikonische Moment durch die Natur, so durch die gemeinschaftlich bildende Vorstellung des Volkes ihm vorgezeichnet. — Ihre wahrhafte Bedeutung erhält aber diese Sculptur nur dann, wenn sie nicht unmittelbar die lebende Natur abcontrefeyt, sondern erst nach dem Tode des darzustellenden Individuums, und am liebsten nach den Verlauf eines längern Zeitraums, in welchem die Gestalt desselben durch die umbildende Phantasie einer Reihe von Ge-

schlechtern hindurchging, die Nachbildung unternimmt: — weshalb man denn mit Recht ikonische Bildsäulen für das angemessenste Denkmal Abgeschiedener hält, während das gemalte Porträt sich vielmehr zu Ehrendenkmälern für Lebende eignen möchte. — Auch ist zu bemerken, daß in diesem Gebiete des Geschichtlichen die Sculptur und die Malerei insofern gleichsam ihre Rollen tauschen, als die erstere sich zur Zusammenstellung einer Mehrheit von Gestalten zu einer eine Handlung oder Begebenheit darstellenden Gruppe, oder auch zu einer bloßen Reihe gleichartiger oder in irgend einer Beziehung auf einander stehenden Figuren gebrungen findet, die letztere hingegen die, auf ihren größern Werken meist zu einem Gesammtbilde vereinigten Gestalten hier oft vereinzelt. Der Grund hievon ist, was die Sculptur betrifft, derselbe, wie bei der ähnlichen Erscheinung hinsichtlich der christlichen Sage: daß nämlich das Darzustellende eigentlich nur von einer seiner Seiten in das Bereich dieser Kunst hereintritt. — Wo die Sculptur dennoch einzelne persönliche Gestalten von minder idealem, als geschichtlichem Inhalt darzustellen hat: so zieht sie es meist vor, sie als Brustbild oder Büste, denn als ganze Figur darzustellen; um auf diese Weise auch äußerlich die Unangemessenheit dieser Gestalten zu ihrem Ideale und die fragmentarische Natur der in dieser untergeordneten Sphäre allein erreichbaren Schönheit anzudeuten.

Noch kann erwähnt werden, daß auch innerhalb der einzelnen Sagenkreise, insbesondere innerhalb des eigentlich plastischen, nämlich des antiken, eine ähnliche Abstufung der Würde und des Inhalts unter den Gegenständen dieser Kunst statt findet, wie wir eine solche in Bezug auf alle bisher durchgegangene Künste anzunehmen uns genöthigt fanden. Das Mehr oder Minder der Schönheit ist auch hier nicht bloß einerseits von dem höhern oder niederen Talente des Künstlers abhängig, sondern eben so sehr andererseits von der Fülle und Tiefe der Ideen, welche bereits die Sagendichtung in den einzelnen Gestalten niedergelegt hat, — und es beruht auf einem Mißverständniß, wenn man in einem Faun oder Satyr einen gleich hohen Grad und nur eine verschiedene Art von Kunstschönheit, wie in einem Jupiter oder einem Apollo finden will. Auch lassen sich innerhalb jedes Sagen-

kreises genau die Puncte angeben, wo die Gestalten aufhören durchaus plastische zu sein, und theils in eine Art von Symbolik und Mystik übergehen, theils der Zusammenstellung in Gruppen und Reliefs bedürftig werden, um sich gegenseitig zu erklären und zu unterstützen. — Endlich ist nicht unbeachtet zu lassen, daß, was die Kunst als solche betrifft, sogar die bloß räumliche Größe der Gestalten einen der verschiedenen möglichen Maaßstäbe abgiebt, nach denen ihre Fähigkeit zur Schönheit zu schätzen ist, indem in einem größern räumlichen Umfang, oder in colossalen Figuren, eine höhere Schönheit niedergelegt werden kann, als in einem kleineren Raum. Allerdings ist hier nicht, wie etwa in der Baukunst, ein Fortschritt ins Unbegrenzte denkbar; sondern die geistige Geschlossenheit des Kunstwerks, die diese Kunst vor jener voraus hat, äußert sich hier auch in der Beschränkung wenigstens auf eine von jeder der verschiedenen räumlichen Hauptrichtungen her mit Einem Blicke überschaubare Raumgröße. Allein diese Größe ist doch auch hier keineswegs ein gleichgültiges Moment, und nicht mit Unrecht kann man die colossale fast aller größern Sculpturwerke als symbolisch bedeutsam betrachten für die Erhebung des Ideals und der Kunst über die gemeine Wirklichkeit.

C) Die Malerei.

§ 57.

Die letzte und im dialektisch-speculativen Sinne höchste der Kunstformen, welche die Erscheinung des Kunstideals in der Gestalt der ruhenden Räumlichkeit enthalten, ist die Malerei. Diese hat in so fern für die höhere Einheit der Architektur und der Sculptur zu gelten, als sie den Gegensatz des Schönen gegen die Totalität der Räumlichkeit, welcher durch die letztere gesetzt ward, wieder aufhebt, und gleich der ersteren die Schönheit als ideale Gesammtheit der räumlichen Erscheinung setzt; dabei aber nichts-

deſtoweniger den Mikrokosmus des organiſchen begeiſteten Körpers für den idealen Mittelpunct dieſer Erſcheinung, inſofern ſie eine ſchöne iſt, gelten läßt, und ſeine Darſtellung auch zu ihrer vornehmlichſten Aufgabe macht. Die Art und Weiſe, wie ſie beides vollbringt, iſt dieſe, daß ſie ſtatt der räumlichen Maſſe ſelbſt nur den Schein dieſer Maſſe giebt, nämlich das im Lichte ſchwimmende Farbenbild derſelben; welcher Schein aber als reine Qualität in der That die Wahrheit der räumlichen Materie, nämlich ihr Sein *für* die zeitliche Wahrnehmung und Erkenntniß lebendiger und geiſtiger Weſen, und *in* dieſer Wahrnehmung und Erkenntniß iſt.

Die Malerei tritt auf als die *negative Einheit* der Architektur und der Sculptur, d. h. zugleich als die Verneinung und die Bejahung beider. Für die Verneinung jener beiden Künſte gilt ſie, wiefern ſie den Stoff, in welchem dieſelben arbeiteten, die ſchwere und raumerfüllende Materie, und mit dieſer diejenigen geiſtigen Eigenſchaften, die ſich unmittelbar an den Gebrauch derſelben knüpften, wegwirft und ein neues Element ihrer Offenbarung wählt, nämlich ein ſolches, das durch den künſtleriſchen Gebrauch des räumlichen Stoffes zwar an ſich ſchon zum eigentlichen und wirklichen Daſein der Kunſtſchönheit gemacht, aber noch nicht ausdrücklich durch das ideale Bewußtſein in dieſer Beſtimmung geſetzt worden war. Die Bejahung aber und ausdrückliche Verknüpfung jener beiden kann ſchon die gemeine und bloß verſtändige Betrachtweiſe in ſo fern in der Malerei finden, als die Werke dieſer Kunſt die Werke und Geſtalten ſowohl der Architektur, als insbeſondere auch der Sculptur gewiſſermaßen in ſich aufnehmen, indem ſie ſie aus ſich heraus wie aus einem, mehr Neues hinzuſetzenden, als Vorhandenes hinwegnehmenden Spiegel zurückſcheinen laſſen. Noch ungleich auffallender aber zeigt ſich dieſe Bedeutung der Malerei dann, wenn man auf den weſentlichen ſpeculativen Gegenſatz jener beiden vorangehenden Künſte zurückblickt, deren eine die Aufgabe hatte, die Kunſtſchönheit über das unbegrenzte Reich der Räumlichkeit aus-

zubreiten, die andere, sie in einen durchaus begrenzten Raum zusammenzuschließen. Es ist dieß nämlich ein Widerspruch, den die Malerei, freilich, eben weil er ein Widerspruch ist, nicht ohne Negation, aber doch das Widersprechende vollkommen vereinigend, dadurch löst, daß sie den Mikrokosmus der einzelnen Erscheinung in der ausdrücklichen Bestimmung vorführt, wie er durch den Makrokosmus der Räumlichkeit bedingt, und durch die schaffende Gewalt seines Lichtwesens unablässig hervorgerufen wird. — Dieses Verhältniß zu jenen beiden Künsten sichert der Malerei ihre Stellung als drittes und schließendes Glied in dem Cyklus der bildenden Künste. So sehr sie äußerlich betrachtet, die abgezogenste und stofflosesse unter ihnen scheinen könnte: so ist sie geistig oder dem Begriffe nach die concreteste, d. h. diejenige, deren Begriff die reichste Menge von Voraussetzungen oder von aufgehobenen und eigenthümlich verarbeiteten Momenten in sich hält. — Wie solchergestalt innerhalb des plastischen Cyklus als dialektische Zurückführung des Begriffs der Sculptur auf jenen der Architektur: so kann sie nicht weniger, was ihre Stellung in der großen Allgemeinheit der Kunstwelt betrifft, als diejenige angesehen werden, in welcher die bildende Kunst, indem sie sich allmählig zur Poesie hinüberführt, zugleich innerhalb ihres Gebietes noch einmal die Musik anklingen läßt. Dieses Musikalische der Malerei, welches auch schon die allgemeine Meinung ihr im Gegensatze der Sculptur beizulegen pflegt, ist eben die Folge jener makrokosmischen Allgemeinheit, zu der sich diese Kunstform aus der mikrokosmischen Geschlossenheit der Sculptur wieder emporhebt.

Das angegebene Verhältniß zu den beiden vorangehenden bildenden Künsten äußert sich zuvörderst hierin, daß eine ganze Hauptseite der Malerei, die auch abgesondert von den übrigen Haupttheilen dieser Kunst auftreten kann, gar nichts anderes ist, als die Abstraction jener beiden: die Zeichnung. Diese nämlich stellt die räumlichen Gestalten, ohne eine andere Qualität derselben, als nur, gleich der Baukunst und der Sculptur, die durch sie gesetzte Begrenzung und Erfüllung des Raumes zu berücksichtigen, statt nach allen dreien, nur nach zweien der räumlichen Dimensionen, oder auf einer Fläche dar; indem sie statt

des wirklichen räumerfüllenden Stoffs nur seine Grenze, und auch diese nur so, wie sie sich dem Sinne des Auges darbietet, also das bloße Zeichen dieser Grenze giebt. Es ist von Wichtigkeit für die Einsicht in die Natur und den Begriff alles Schönen überhaupt, diese Bedeutung der Zeichnung deutlich zu erkennen, und nicht durch ein voreiliges Zuhochstellen oder Verselbständigen ihres ästhetischen Werths den richtigen Gesichtspunct für die Idee der Schönheit zu verrücken. Die Zeichnung ist, wie bemerkt, von Haus aus nicht eigentlich ein wirkliches Schöne, sondern nur die Abstraction eines solchen, und zwar des Schönen in allen drei bildenden Künsten. Als solche Abstraction ist sie allerdings das gemeinschaftliche Element aller dieser Künste; — die in diesem Bezug nicht mit Unrecht auch unter dem gemeinschaftlichen Namen der zeichnenden befaßt werden: welcher Ausdruck vielleicht bestimmter noch, als irgend ein anderer, ihre begriffmäßige Einheit und mithin die Befugniß, sie unter einer Gesammtkategorie den tönenden Künsten einerseits und den dichtenden andererseits gegenüberzustellen, bemerklich macht. Allein als Abstraction von einer schon als vorhanden vorauszusetzenden Schönheit kann sie nicht für den begriffmäßigen Anfang dieser Künste gelten; sondern ihr Begriff ergiebt sich — wie auch die Stellung, die wir ihm hier gegeben haben, zeigt — erst bei dem Uebergange der Sculptur in die Malerei, als dasjenige Moment, welches die dem Begriffe der Malerei inwohnende Negation der Selbständigkeit beider vorangehenden Künste enthält, ohne doch das Positive, welches diese Kunst an ihre Stelle setzt, zugleich zu enthalten. Darum ist auch die Schönheit der Zeichnung von der Schönheit der eigentlichen bildenden Künste abhängig, und sie kann eigentlich nur insofern schön genannt werden, wiefern sie einer Ausführung oder Ausfüllung, sei es durch Malerei, oder durch Sculptur oder Architektur fähig ist. Wird ihr nichts destoweniger eine selbständige Schönheit zugeschrieben, und läßt man es gelten, daß gewisse leicht hingeworfene Gestalten als Umrisse oder Skizzen die Phantasie des Beschauers zu der Einbildung eines geistigen Inhalts anregen, dem ihnen bei plastischer oder malerischer Ausführung zu entsprechen schwer oder unmöglich fallen würde: so wird auf diese Weise die Zeichnung als ein ablösbarer

Theil jener Künste behandelt, dem, wie jedem integrirenden Theile eines wahrhaft schönen Gegenstands, auch eine gewisse Schönheit für sich, wenn gleich eine geringere als dem Ganzen, zukommen müsse. Der Fall ist ungefähr derselbe, wie wenn auch in der plastischen oder malerischen Abbildung einzelner Theile oder Glieder eines Körpers, dessen Ausführung nach jenen Anfängen eine problematische bleibt, Schönheit zugesprochen wird; oder wie wenn den Bruchstücken eines unvollendet gebliebenen und vielleicht der Anlage nach unausführbaren Dichterwerks. — Nicht umsonst ist es, wenn gerade diese abstracte oder auszugweise Behandlung der bildenden Kunst sich vorzugweise und fast ausschließend einer rein mechanischen Vervielfältigung fähig zeigt, als Kupferstich, Holzschnitt, Steindruck u. s. w. Es ist nämlich nicht sowohl das Schöne selbst, als das Zeichen des Schönen, was auf diese Weise vervielfältigt wird, — allerdings nicht ein willkührliches, sondern ein in der Natur der Sache liegendes und darum des Geistes der Schönheit selbst theilhaftiges Zeichen, aber welches in dieser seiner Bestimmung doch an sich schon den Uebergang des Geistigen und Schöpferischen der Schönheit in mechanische Aeußerlichkeit bezeichnet. — Die Tonkunst und die Dichtkunst, die ihrem Begriffe nach einen außerräumlichen oder überräumlichen Körper haben, theilen wegen dieser unmittelbar auf dem Boden der Geistigkeit aufgenährten Natur das Vorrecht des objectiven Geistes, vermöge dessen ihre Werke, an willkührliche äußere Zeichen geknüpft, durch diese vollständig und ohne neue Schöpfung ihres idealen Körpers einer an keine Zeit und an keinen Ort gebundenen Anschauung zu überliefern vergönnt ist; während die bildenden Künste, die auf dem Boden der Aeußerlichkeit wurzeln, wo der Begriff des Zeichens mit dem der Sache selbst in Eins zusammenfällt, sich selbst in Zeichen, d. h. in die Abstraction ihrer selbst verwandeln müssen, um desselben Vortheils theilhaftig zu werden. *)

---

*) Der geschichtliche Umstand, daß die Zeichnung abgesondert, namentlich als Holzschneide- und Kupferstecherkunst zuerst von der deutschen Kunst des funfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts in weiterem Umfange geübt ward, ist charakteristisch für die deutsche Kunstbildung über-

In der Zeichnung nun tritt dasjenige Moment bestimmt als die Foderung und ausdrückliche Nothwendigkeit eines Höheren hervor, welches bereits in der Architektur und der Sculptur die Möglichkeit des weitern Fortschritts in dem Systeme der Kunstformen bedingte. Indem nämlich hier jene Wirklichkeit des raumerfüllenden und auch noch auf andere Weise, als durch das Gesicht sinnlich wahrnehmbaren Stoffes wegfällt, welche das Element des Daseins jener beiden Kunstformen ausgemacht hatte: so ist hiemit ausgesprochen, daß nicht das Dasein jenes Stoffes selbst, sondern sein Verhältniß zur sinnlichen Auffassung und Erkenntniß geistiger Wesen, oder sein Scheinen als Formeinheit in dieser Erkenntniß und Anschau dasjenige sei, was den Stoff zum künstlerischen eigne. Auch die Werke der Architektur und der Sculptur werden zwar nur durch den Sinn des Gesichts künstlerisch aufgefaßt: aber daß sie dieß werden, dieß ignorirt zwar nicht der Künstler, wohl aber die Kunst als solche, die sich des räumlichen Stoffes bedient, nicht wie er *für* das Gesicht ist, sondern wie er an sich ist und nur beiläufig, durch den Gefühlsinn eben sowohl als den Gesichtsinn, vernommen wird. Die Zeichnung hingegen giebt nicht den Stoff selbst nach der Dreiheit seiner Dimensionen, sondern nur die Zeichen dieses Stoffs in der Begrenzung desselben auf einer stofflosen Fläche, welche Zeichen, eben so wie das Substrat der Fläche selbst, gar nicht als in die Kunst unmittelbar als Moment eintretender Stoff, sondern nur als gleichgültiges Werkzeug in Betracht kommen. Allein die Zeichnung vollbringt diese Hinüberführung der Kunst in die ausdrücklich anerkannte oder gesetzte Idealität des räumlichen Stoffs

---

haupt, als die vorzugweise zur Abstraction des Kunstideales fähig und berufen ist. In eben jenen Zeichnungen ist es bemerkenswerth, wie, sobald dieselben für selbständige Werke gelten sollen, jederzeit der *Ausdruck* die Schönheit überwiegt. — In unserer Zeit hat ein richtiger Instinct darauf geführt, Scenen aus Dichterwerken zum Vorwurfe für Zeichnungen und Skizzen zu nehmen, die zu eigentlichen Gemälden wegen ihres Mangels an plastischer Ruhe untauglich sind. Die Zeichnung aber bekommt hiedurch — was das Gemälde nicht bedarf — ein ergänzendes Moment ihrer Schönheit in der Phantasie der Beschauer.

nur auf negative Weise: das Positive, wodurch in der That erst ein neues, ideelles Element an die Stelle des bisherigen reellen gesetzt wird, erfolgt in der wirklichen und vollständigen Kunst der Malerei. — Dieß nämlich ist die Bedeutung der Farbe, welche in dieser Kunst die Stelle der schweren Materie einnimmt, deren dieselbe sich entäußert hat. Als Uebergang zu ihr lassen sich bereits in der Zeichnung die Abstufungen von Licht und Schatten zugleich mit den räumlichen Grenzen der materiellen Gegenstände durch bloße Zeichen auf der Fläche angeben: ein Zusatz, durch welchen vornehmlich die Zeichnung nebst ihren technischen Unterarten, Kupferstich, Steindruck u. s. w. zu einer höhern künstlerischen Würde erhoben wird, als die ihr außerdem zukäme; da durch ihn nun auch die ausgedrückten Grenzen der Körper selbst die Bedeutung erhalten, Momente für die Unterscheidung des Lichtes und des Schattens zu sein; durch welche Bedeutung der Schein der Willkühr entfernt wird, der dieser Bezeichnung dessen, was wesentlich Körper ist, auf bloßer Fläche sonst anhängen muß. — Die monochromatische Malerei der Alten, (von der bekanntlich alle höhere oder ideale Malerei ausging, während diejenige, die, wie z. B. die ägyptische, mit der höchsten Virtuosität der technischen Farbengebung sogleich begann, sich nie über ein buntschäckiges, auf äußerliche Weise symbolisirendes Spiel erhob) zeigt gleichsam nur noch diesen ersten und einfachen Beruf der Farbe, für die unmittelbare Verkörperung des Lichts zu gelten, in welcher dieses sich selbst zugleich mit seinem abstracten Gegensatze, dem dunkeln Körper, der als immanente Grenze in das Lichtwesen aufgenommen wird, offenbart. Nicht nämlich als eine besondere und einzelne Erscheinungsweise oder Qualität der Körper soll die Farbe das Kunstelement der Malerei ausmachen, — und die bloße Nachahmung der äußerlich wirklichen Naturkörper durch ihre Farbe oder in Bezug auf ihre Farbe kann eben so wenig letzter Zweck der Malerei sein, wie die entsprechende Nachahmung durch und in Bezug auf Raumerfüllung und Raumbegrenzung Zweck der Sculptur. Sondern indem das Interesse der Farben für die Kunst nicht in dem heitern und den Sinnen wohlgefälligen Spiele derselben liegt; noch auch zunächst in der schärfern Bestimmung und

Charakteristik, die durch sie den besondern Dingen und ihren Qualitäten für die äußere Wahrnehmung und Erkenntniß gegeben wird (— von welchen beiden Umständen die Malerei wohl nebenbei Vortheil zieht, ohne sie aber zu ihrem Hauptaugenmerk zu machen); sondern wesentlich darin, daß die Farbe Lichterscheinung ist, und die im Lichte schwimmenden Farbenbilder der Dinge die Erzeugnisse des die Realität der ihm gegenüberstehenden stoffartigen Dinge in sich aufhebenden Lichtwesens: so zeigt sich das Element der Malerei als die Wahrheit der räumlichen und sichtbaren Erscheinung; indem nur durch sie diese Sichtbarkeit als der Begriff der Erscheinung herausgehoben wird, während die vorangehenden Künste die räumliche Substantialität als diesen Begriff, das Moment der Sichtbarkeit aber nur als das nebenbei sich Ergebende setzten. Die Farbe ist zwar nicht, wie der Ton in der Musik, an und für sich schon das unmittelbare Dasein des Geistes, der in der Kunst sich zur erscheinenden Wirklichkeit gestalten soll; aber sie hat, wenn die Kunst sie als ausschließendes Mittel der Darstellung des Räumlichen gebraucht, eine jenem ähnliche Bedeutung der Aufhebung dieses Räumlichen; — indem sie nämlich als das Daseiende in dieser Räumlichkeit nicht die raumerfüllende Masse, sondern das Lichtwesen setzt, dessen Modification und Gestaltung sie ist. Das Lichtwesen selbst aber ist nicht mehr raumerfüllende Materie, sondern es ist die objective Allgemeinheit des diese Materie anschauenden Geistes. Eine Kunst daher, die dieses Wesen zu ihrem Elemente macht, wird eben hiedurch die räumliche Gestaltung des idealen Geistes, ohne sie zu vernichten, vielmehr sie ausdrücklich voraussetzend, in ihr eigenthümliches, heimathliches Gebiet, das Gebiet des zeitlich thätigen und schaffenden Geistes zurückverlegen.

§ 58.

Die Malerei hat demnach die Totalität der sichtbaren Welt zu ihrer Voraussetzung, und ihre Aufgabe ist, nicht sowohl diese Welt selbst oder ihre einzelnen Gestalten, so wie sie von ihr vorausgesetzt werden, als schöne die es schon sind, gelten zu lassen

und zu überliefern, als vielmehr sie durch dieses ihr Voraussetzen und ausdrückliches Zusammenstellen erst zur Schönheit zu erheben. Darum tritt die Darstellung der individuellen Gestalt, welche in der Sculptur höchster Zweck der Kunst war, in der Malerei in den Rang einerseits der rationalen Basis und Bedingung der Kunst, andererseits der theil- oder gliedweisen Schönheit zurück. Nach der erstern Seite ergiebt sich für die Malerei die Foderung einer vollständigern und in alle Einzelheiten der sichtbaren Erscheinung eingehenden Naturtreue in der Nachahmung der ihrem ganzen Umfange und Inhalte nach dieser Kunst offen vorliegenden und in sie einzugehen bestimmten sichtbaren Welt: von welcher Naturtreue das besondere Moment, welches in dem Zurückführen der räumlichen Dimensionen auf die Fläche und in dem Scheinenlassen derselben auf der Fläche besteht, den Begriff der Perspective und des Helldunkels ausmacht. Nach der Seite der Schönheit aber werden die besonderen, von der Malerei dargestellten Gestalten, ohne auch für sich einzeln betrachtet der Schönheit entbehren zu können, doch in einem andern Sinne, als jene der Sculptur, schöne zu nennen sein: nämlich weniger nach ihrer unmittelbaren Körperlichkeit, als nach ihrem Ausdruck, d. h. nach der Gesammtheit ihrer innern und äußern Beziehungen und vornehmlich ihrer Bewegungen und Veränderungen, welche die Malerei, die Begebenheiten und Handlungen der Natur und der Geschichte in die absolute Negativität des Zeitmomentes oder Augenblicks zusammendrängend, andeutet, d. h. sie den Beschauer nach den Gesetzen des Verstandes und der Phantasie in ihr Werk hinein oder zu ihm hinzuzudenken nöthigt.

Fast noch mehr als die Sculptur ist die Malerei dem Mißverständnisse ausgesetzt, als sei die Schönheit welche sie darstellen soll, eine von ihr bereits vorausgesetzte und also durch sie nur

wiederzugebende oder nachzuahmende: — ein Mißverständniß, welches bei denjenigen Aesthetikern, die vornehmlich von der Anschau der bildenden Kunst ausgingen, es überhaupt nicht hat zu einer wissenschaftlichen Bestimmung des Begriffs der Kunstschönheit kommen lassen; eben weil sie diesen Begriff, wo es auf dessen Erklärung ankam, überall schon voraussetzten. Was aber bei der Malerei insbesondere diesen Schein hervorruft, ist der Umstand, daß sie die Natur überhaupt in größerem Umfange und mit ausdrücklicherm Bewußtsein als vorhanden voraussetzt und ihre Gestalten nachbildet, als die Sculptur; — wiewohl dieses Nachbilden eben darum auch noch bestimmter als dort, von dem eigentlichen Momente der Schönheit unterschieden ist. Diese Nachbildung ist es, welche wir in dem Vorhergehenden unter dem allgemeinen Namen der rationalen Grundlage der Malerei begriffen: weil sie nämlich zu der eigentlichen Schöpfung der Schönheit in dieser Kunst wie Rationales zu Irrationalem, oder wie Endliches zu Unendlichem sich verhält; obgleich im mathematischen Sinne dieser Ausdrücke jene Gesammtheit der Naturerscheinungen durchaus irrational, ja sogar der Inbegriff alles Irrationalen zu nennen wäre. Eben aber als empirische Allheit wird der Inbegriff dieser Erscheinungen, gleich einer unendlichen arithmetischen Reihe, wiederum zu etwas Rationalem, im Gegensatze nämlich derjenigen Irrationalität, die, wie die Irrationalität der gebrochenen Zahl, die jener Reihe gleichgeltend ist, eine nicht äußerliche, sondern innerliche, d. h. in bestimmte äußere Grenzen eingeschlossene Unendlichkeit enthält. — Als Inbegriff aber und Allheit des Sichtbaren ist der Gegenstand der malerischen Nachbildung zu fassen, eben darum, weil diese Kunst Nachbildung des Sichtbaren als Sichtbaren, und nicht irgend einer andern, mit der Sichtbarkeit nur beiläufig vereinigten, einigen der sichtbaren Dinge zukommenden, andern aber nicht zukommenden Beschaffenheit dieser Dinge ist. Darum darf kein Unterschied angenommen werden zwischen Gegenständen die zur Nachbildung durch die Kunst der Malerei sich eignen, und andern die sich nicht dazu eignen; — ein Irrthum, welcher, folgerecht durchgeführt, mit jenem oben berührten zusammenfällt, der die malerische Schönheit, statt ihren Gattungbegriff durch die Kunst erst er-

schaffen zu lassen, ihr schon voraussetzt. — Wegen dieser Bestimmung zur Darstellung der Allheit des Sichtbaren wird auch diejenige Regel der Malerei, welche, entsprechend dem Kanon in der Sculptur oder der Symmetrie in der Baukunst, die einfache Subsumtion der Erscheinung unter den Begriff der Kunst enthält, nicht, wie in andern Künsten, eine auszeichnende und ausscheidende sein, sondern eine solche, durch welche die besondere dargestellte Erscheinung als dem allgemeinen Gesetze der Sichtbarkeit unterworfen bezeichnet wird. Es ist also das Gesetz der Optik, welches auf die Flächen-Darstellng der Malerei angewandt, zum Gesetze der Perspective und des Helldunkels wird, und so die erste oder abstract-rationale Bedingung und Grundlage dieser Kunst ausmacht. Dieses den abstracten Momenten seines Inhalts nach zwiefache, dem Begriffe nach aber einige und untheilbare Gesetz leistet in einer und derselben Handlung das Doppelte und Entgegengesetzte, daß es einerseits das der Kunst Angehörige aus der natürlichen Wirklichkeit herausnimmt und von dieser, die nicht auf Flächen, sondern in erfüllten Räumen existirt und erscheint, ein für allemal abtrennt; andererseits es durch diese Abtrennung selbst an diese Wirklichkeit festknüpft und zum treuen Spiegelbilde derselben macht. Eben diese Abtrennung aber macht alle andere rationale Auszeichnung der malerischen Gegenstände vor dem außerkünstlerischen Reiche der Sichtbarkeit überflüssig; und alle weiteren Anforderungen z. B. des s. g. malerischen Contrastes, der Pyramidalgruppen u. s. w. sind für eine mißverstandene und ungehörige Uebertragung des architektonischen Gesetzes der Symmetrie und des plastischen der Proportion auf diese Kunst zu erklären, *) — inso-

*) So galt es z. B. in der ältern italienischen Malerei eine Zeit lang als unverbrüchliches Grundgesetz, daß zu beiden Seiten der Hauptfigur eines Gemäldes eine gleiche Anzahl untergeordneter Gestalten Platz finden müßte. — Auf welche Weise auch in der Geschichte der Kunst an die Stelle einer solchen mißverstandenen Symmetrie die klar erkannte und kunstgerecht ausgeübte Perspective tritt; und wie dann die durch diese und durch die gebildetere Naturnachahmung fester begründete und höher gehobene Kunst von selbst eine höhere, irrationale Symmetrie erzeugt, die unmittelbar identisch mit der Kunstschönheit selbst ist: dieß kann man vielleicht nir-

fern dieselben nämlich mit dem Anspruche auftreten, Grundbedingungen der malerischen Schönheit zu bezeichnen, und nicht etwa nur allgemeine Winke sein sollen für das Verständniß und den Ausdruck dessen, was der eigentlichen, irrationalen und in kein dergleichen Gesetz zu fassenden Schönheit angehört, und durch diese unbewußt und ohne zwingende Regel hervorgebracht wird.

Die Perspective und das Helldunkel — (diesen letztern Ausdruck, wie der Zusammenhang fodert, für das bloße Gesetz der richtigen oder naturgemäßen Vertheilung von Licht und Schatten genommen, und nicht, wie er wohl auch bisweilen gebraucht wird, für die ästhetische Anordnung jenes Gegensatzes und seiner Abstufungen) — machen, als wesentlich identisch mit der Wissenschaft der Optik, einen Zusammenhang von Thatsachen und daraus sich ergebenden Vorschriften aus, der auf angewandter Mathematik beruht, und daher in eigentlicherem Sinne noch, als die Gesetze der Nachbildung der besondern Naturgegenstände, rational zu nennen ist. Auch in dieser Hinsicht sehen wir die Malerei sich der Baukunst und sogar der Tonkunst wiederum annähern, indem sie die äußerlichen Quantitätbestimmungen in der Form der Allgemeinheit als ihre Basis wiederaufnimmt, von denen in der Sculptur nichts, als nur die sehr vereinzelten und irrationalen Bestimmungen der Proportion geblieben waren. Indem aber dieses Mathematische, welches in jenen abstracteren Künsten einseitig nur zur Unterscheidung von dem Außerkünstlerischen gedient hatte, hier sich zugleich als das Gesetz der wirklichen Natur beurkundet, insofern derselbe Gegenstand für die Wahrnehmung des Geistes ist: so wird hiedurch die Bestimmung dieses Mathematischen, (die an sich auch dort schon dieß gewesen und von uns als solche erkannt worden war) nunmehr ausdrücklich als solche gesetzt oder von der Kunst selbst mit Bewußtsein erkannt; die

---

gends deutlicher sehen, als an dem Gegensatze, den Johann van Eyk, der Stifter der edleren niederdeutschen Malerkunst, zu dem byzantinischen Styl seiner Vorgänger und Zeitgenossen bildet: — vergl. Göthe über Kunst und Alterthum, Bd. 1. Heft 1. S. 170 ff.

Bestimmung, nicht selbst unmittelbar Schönheit, sondern nur abstracte Grundlage der Schönheit, wodurch diese vor der Zufälligkeit und Gleichgültigkeit des Endlichen bewahrt wird und die Bedeutung begriffmäßiger Allgemeinheit erhält, zu sein. Den besondern sichtbaren Gestalten wird in ihrer Nachbildung das allgemeine Gesetz, nach welchem sie erscheinende sind, mit eingebildet; eingebildet nicht als bloße Folge der Naturnachahmung, sondern als selbständige, von der Natur sich losreißende That der Kunst; indem die allgemeine Form der Nachbildung — die Flächendarstellung — unmittelbar jenem Gesetze entgegensteht. — Diese eigentliche Bedeutung des Begriffs der Perspective und des Helldunkels drückt sich in der geschichtlichen Ausübung der Kunst dadurch aus, daß wir das Bewußtsein über die Möglichkeit und über die Nothwendigkeit dieser beiden, so wie auch die Kunstfertigkeit in ihnen nicht immer gleichen Schritt halten sehen mit dem eigentlich sogenannten malerischen Naturstudium, d. h. mit der Kenntniß und Fertigkeit in der Nachbildung der besondern Gestalten; — daß vielmehr beide bisweilen sogar, (freilich nur in solchen Schulen der Malerei, welche die höhern Stufen der Kunst entweder noch nicht erreicht haben, oder unter dieselben zurückgesunken sind) — in umgekehrtem Verhältnisse zu stehen scheinen; indem eine vorherrschende Richtung auf die Hingebung an die Natur — der Treue in der Nachbildung des Einzelnen, eine ähnliche auf den selbstbewußten Begriff der Kunst aber der Perspective und dem Helldunkel günstiger zu sein pflegt *).

*) Wie sehr nach allem, was wir aus der Anschau der wenigen Ueberbleibsel und aus den Nachrichten der classischen Schriftsteller schließen können, die Malerei der Alten in der Perspective und dem Helldunkel zurückgeblieben sein muß, ist bekannt; — und man kann nicht umhin, dieses Zurückbleiben analog zu finden der verhältnißmäßig geringern Ausbildung aller derjenigen Kunstgebiete, die nicht ohne tiefere mathematische Studien und Kenntnisse ausgebildet werden können, und von allem diesem wiederum die Entfernung von der Allgemeinheit des allseitigen und selbstbewußten Kunstbegriffs, den allein das moderne Ideal hervorrufen konnte, als Grund anzugeben. — Uebrigens dürfen wir hiebei nicht unbemerkt lassen, daß eben dieser Umstand der nur allmählich und epochen-

Was in Bezug auf die Perspective geläugnet werden müßte, das läßt sich von der im engern Sinne so genannten Naturnachahmung der Malerei allerdings behaupten: daß ihre vollendete Genauigkeit und Treue im Einzelnen, eben so wie ihre äußere Vollständigkeit und Allseitigkeit in dem Ganzen der Kunst, ein stets angestrebtes und von dem idealen Geiste der Kunst mit Freiheit sich zum Zwecke gesetztes, aber nicht bloß wegen äußerlicher Unmöglichkeit, sondern auch wegen des stets wiederholten Entgegentretens der höhern Foderungen dieses Geistes nie erreichtes oder zu erreichendes Endziel ist. Wie der Sculptur der Cyklus, den sie zu durchlaufen hat, nur durch das Ideal vorgezeichnet sein kann: so ist für die Malerei dieser Cyklus allerdings die Gesammtheit der sichtbaren Welt selbst: eine Bestimmung, die sich unmittelbar aus dem Begriffe dieser Kunst ergiebt, welcher die Totalität der sichtbaren Welt, oder die

---

weise erfolgenden und mit der übrigen Vortrefflichkeit der Kunst nicht immer gleichen Schritt haltenden Ausbildung des Gesetzes der Perspective und des Hellbunkels eine Abweichung andeutet in dem Verhältnisse dieses Gesetzes zu der gegenwärtig betrachteten Kunst von dem übrigens damit analog befundenen Verhältnisse der Rhythmus zu der Musik, der Symmetrie zur Baukunst, und des Kanons oder der Proportion zur Sculptur. Diese letztern Gesetze nämlich sind insofern noch strengere und unumgänglichere Bedingungen für ihre besondern Künste, als die letztern ohne die Vollständigkeit jener fast keinen Schritt zu thun vermögen. Indeß darf diese Abweichung nicht dazu verleiten, jene Analogie unrichtig zu finden, und etwa eine Vergleichung der Perspective mit der Harmonik oder der Statik an ihre Stelle zu setzen. Eine solche nämlich würde nur dann statthaft sein, wenn die Gesetze der Perspective und des Hellbunkels auf ähnliche Weise, wie dieß bei dem unmittelbaren Begriffe jener der Fall ist, als zugleich gesetzt und aufgehoben, oder als angestrebt vielmehr wie vorausgesetzt durch die Kunst und ihre ideale Thätigkeit gelten könnten; was hier entschieden nicht der Fall ist. Es ist also vielmehr hierin ein eigenthümlicher Charakterzug der Malerei zu setzen, daß sie so spät erst zum vollen Besitze ihres einfachsten Grundgesetzes gelangte, und bis zu dieser Epoche ein nicht bloß einseitiges, sondern wirklich mangelhaftes und ihrem Begriffe unangemessenes Dasein hat; ein Charakterzug, welcher unverkennbar auf die Bestimmung dieser Kunst, als concrete Gesammtdarstellung des Reiches der sichtbaren Körperlichkeit recht eigentlich der modernen Welt und ihrem allseitig auseinandergebreiteten Kunstbegriffe anzugehören, hinweist.

Sichtbarkeit als solche nicht zu seinem Princip oder Exponenten machen könnte, wenn er sie nicht zugleich der Kunst zu ihrem Inhalt bestimmte. Auch muß, wie die Sculptur den Begriff der endlichen Gestalt, so die Malerei sich die Gestalt als Erscheinung, d. h. die Totalität ihrer erscheinenden Momente zur Nachbildung vorlegen; eben weil ihr das Schöne nicht ein Sichtbares neben anderem Sichtbaren, sondern das Sichtbare als Sichtbares ist. Der ausdrückliche Gegensatz, der, wie gezeigt, in dieser Nachbildung schon durch ihren Begriff zwischen dem Bilde und dem Vorbilde gesetzt ist, läßt hier auch in der allertreuesten Nachbildung erkennen, daß es der Kunst um das Nachbilden als solches, und nicht zunächst um den nachgebildeten Gegenstand zu thun ist, — welcher letztere erst durch diese bewußte Auffassung seiner sichtbaren Erscheinung neu beseelt werden soll. — Unter allen Künsten ist daher (nächst der dramatischen Dichtkunst) die Malerei diejenige, die vornehmlich zu der Ansicht veranlaßt haben kann, als bestehe alle Kunst in Nachahmung, und als sei diese Nachahmung auch, ohne Rücksicht weder auf die Beschaffenheit der nachgeahmten Gegenstände, noch auf einen weitern Zweck der Nachahmung, an und für sich etwas Wünschenswerthes. Denn es wird in dieser Kunst (— freilich nicht mit der Bestimmung, die Schönheit selbst, sondern nur die Basis der Schönheit zu sein) recht eigentlich der Begriff der Nachahmung realisirt; welcher darin besteht, daß dasjenige, was an sich nur beiläufig für die Wahrnehmung und Anschau des Geistes ist, auf eine Weise, da es bloß für diese Anschau und Wahrnehmung ist, gesetzt werde. Licht und Farbe, welche die besondern Naturdinge nur äußerlich zu umkleiden und zu umgeben scheinen, werden als deren eigentliches Dasein gesetzt, und hiedurch die Dinge als für den Geist vorhandene und in ihn unablässig aufgenommene zum Bewußtsein gebracht.

Um nun von diesem Momente der Naturnachahmung den Uebergang zu finden zu dem Momente der eigentlichen Kunstschönheit, müssen wir von folgendem Umstand ausgehen. Die Nachahmung der sichtbaren Erscheinung geht dadurch schon ihrem einfachen Begriffe nach über die letztere hinaus, daß sie das

Bild, d. h. die Zusammenstellung sichtbarer Momente, das in der letztern nur ein flüchtig vorübergehendes sein könnte, zu einem feststehenden und dauernden macht. — Gewissermaßen kann zwar das nämliche schon von der Sculptur gesagt werden, da diese gleichfalls ihre individuellen Gestalten in einem Momente aufzugreifen genöthigt ist, der in der Natur nicht dauern kann. Allein dort ist die Stellung und Handlung überhaupt, obwohl für die Darstellung der Gestalt von höchster Wichtigkeit, doch nicht das eigentliche Ziel oder der substantielle Gehalt des Werkes. Dieser bleibt vielmehr jederzeit die Gestalt selbst, welche nur durch die Wahl des für sie eigentlich gehörigen oder vorzugweise charakteristischen Momentes in das günstigste Licht zu stellen die Aufgabe ist. Für die Malerei hingegen sind Stellung, Lage und alle Verhältnisse der Gestalten, welche der Augenblick herstellt und sogleich wiederum aufhebt, der unmittelbare und eigentliche Vorwurf ihrer Darstellung. Denn nur diese sind das zunächst und unmittelbar Sichtbare; während die dauernden Formen der Gestalt für den Standpunct dieser Kunst, von dem aus das Sichtbare als solches aufgefaßt werden soll, nur den Werth einer aus dieser unmittelbaren Gegenständlichkeit gezogenen Abstraction haben können. Es tritt also hier der Widerspruch ein, daß die Kunst, eben indem sie daran geht, den Begriff einer Totalität des Sichtbaren als solchen in ihrem Bereiche zu verwirklichen, in der That das Particulärste und Einzelste giebt — dasjenige, was eigentlich nicht einmal in irgend einer Zeit, sondern nur in der Negativität oder Grenze der Zeit, in dem Augenblicke, wirklich ist. — Dieß nun ist der Gesichtspunct, den man festhalten muß, um zu sehen, wie eben dasjenige, was in der Malerei zunächst als Darstellung oder Nachahmung des Natürlich-Wirklichen erscheint, an und für sich selbst oder seinem Begriffe nach, und keineswegs erst durch eine von Außen geschehene Umbeugung und Verkehrung dieses seines Begriffs, das Umschlagen in sein Gegentheil, nämlich in die Darstellung eines auf physische Weise nie und nirgends Wirklichen, also einzig eines durch die über die Natur hinausgehende Thätigkeit des Geistes Wirklichen und Möglichen ist. Der reine Begriff jener Naturnachahmung ist es, der eben

dadurch, daß er ein naturgemäßes sich-Entsprechen der verschiedenen Theile des Bildes fodert, d. h. die Möglichkeit und selbst die Nothwendigkeit, daß alle die verschiedenen, gleichzeitig sichtbaren Parthien sich in dem Urbilde ganz eben so, wie in dem Abbilde zu einander verhalten — die Kunst auf die innern Naturgründe und den Causalzusammenhang der Bewegungen des Sichtbaren zurückzugehen nöthigt. Denn in derselben Zeit, in welcher der Künstler die eine Parthie nach der Natur copirt, hat die andere schon ihre sichtbare Gestalt verändert: so daß also nicht diejenige, die sie dann hat, wenn sie die Reihe des Entwerfens trifft, sondern die vorangehende, in diesem Moment verschwundene, dargestellt werden muß. Die höchste sinnliche Vollkommenheit eines Gemäldes würde in diesem Sinne nur durch vollständige Kenntniß des gesammten physischen Verlaufs und Zusammenhangs der in den sichtbaren Dingen vorgehenden Bewegungen und Veränderungen erreichbar, und folglich diese Kenntniß, d. h. die ideale Einheit oder das Princip dieses physicalischen Zusammenhangs, als ein Moment in der künstlerischen Darstellung enthalten sein. Schon hiedurch würde diese Darstellung über den Rang einer Copie der unmittelbaren Erscheinung hinausgehoben: sie bekäme den Werth eines symbolischen Ausdrucks für die in der Gestalt empirischer Allgemeinheit und Nothwendigkeit erkannten Naturgesetze; indem das Dargestellte nicht das durch unmittelbare Wahrnehmung vorgefundene, sondern das durch Beobachtung und Reflexion als ein wesentliches und relativ nothwendiges erkannte Verhältniß der Gestalten und ihrer Theile ausdrücken würde. Bereits von diesem Standpunct aus erscheint die Malerei als das, was sie in Wahrheit auch ist, als die ausdrückliche und bewußte Darstellung eines über die ruhende Geschlossenheit des erscheinenden Moments hinausgehenden Verlaufs zeitlicher Begebenheiten, die in diesem Momente als aufgehobene gegenwärtig sind. — Allein ihre wahrhaft ideale Bedeutung ergiebt sich erst dann vollständig, wenn, wie durch den Begriff dieser Kunst gefodert ist, von dieser relativen Vorstellung des Aufhebens einer zeitlichen Existenz in einer andern zeitlichen Existenz, fortgegangen wird zu dem Begriff einer Aufhebung des Zeitlichen überhaupt in

der absoluten Negativität des Augenblicks, welche eben durch die Kunst als die höhere oder ideale Form und Wahrheit des Sichtbaren an die Stelle des zeitlichen Wechsels und Untergangs gesetzt wird.

Es ist nämlich aus dem Umstande, daß von dem Bilde des Kunstwerks alle zeitliche Veränderung ausgeschlossen bleibt, der Schluß zu ziehen: daß es hier überhaupt nicht auf die Darstellung eines besondern zeitlichen Momentes, so wie dieser sich unter und neben andern solchen Momenten in der natürlichen Wirklichkeit gestalten könnte, abgesehen sein kann. Denn wiefern dieser Moment ein Zeittheil ist, so kann er überhaupt nicht als ein ruhender dargestellt werden; wiefern aber nicht Theil, sondern Grenze der Zeit: in so fern kann er weder für die Form der natürlichen Sichtbarkeit gelten, noch auch die Stellung aufgefunden werden, die in ihm die sichtbaren Erscheinungen zu einander haben müßten. Vielmehr ist eben hiemit eine generische Verschiedenheit der malerischen Kunstschönheit von der (— auch hier übrigens nur noch vorläufig als möglich anzunehmenden, nicht aber wissenschaftlich vorauszusetzenden) Naturschönheit ausgesprochen, und in dessen Folge ganz eben so, wie oben aus andern, obwohl analogen Gründen von der Sculptur, so hier von der Malerei auszusagen, daß, was in ihr für schön gilt, darum nicht, wenn es in der Natur vorkäme, schön sein würde, noch umgekehrt, was schön in der Natur, darum auch schön in dieser Kunst. Denn in der Natur macht die wirkliche, aber gesetzlose Bewegung und Veränderung des Sichtbaren ein Moment von dessen Schönheit aus; die malerische Schönheit hingegen erwächst aus dem durch sie ausgedrückten Begriffe jener Reihen wesentlicher Bewegungen und Veränderungen, welche die dargestellten Gestalten und Gruppen theils als vergangene in sich aufgehoben tragen, theils als nachfolgende oder zu erwartende andeuten; welche Reihen nicht weniger, wie in Bezug auf die Plastik die innere Structur der Gestalten, in der Natur durch die Störungen und Zufälligkeiten der unablässig gegenwärtigen Veränderungen und Bewegungen für die Anschau verloren gehen. — Es zeigt sich also, daß, obgleich die Malerei in Bezug auf die besondern sichtbaren Gestalten von der Sculptur abweicht, indem sie sie nach ihrer

gesammten erscheinenden Beschaffenheit, und nicht bloß nach den Grundgesetzen ihres Daseins voraussetzt — sie doch darin mit jener übereintrifft, daß auch sie von ihrem eigentlichen Gegenstande, welches nicht jene Gestalten als einzelne, sondern die Totalität ihrer sichtbaren Erscheinung ist, den Begriff vielmehr, als das unmittelbare, unveränderte Abbild der Sache selbst giebt. Die Negativität des die Zeit bloß begränzenden, aber nicht constituirenden Augenblicks, die durch den idealen Geist der Kunst in die positive Bestimmung einer gleichgültigen und unveränderlichen Dauer umschlägt, ist das reinigende Element, in welchem dieser Begriff der sichtbaren Welt die Aeußerlichkeit und Zufälligkeit seines natürlichen Daseins abwäscht, und zur klaren und durchaus adäquaten Erscheinung des wahrhaft Seienden oder des Geistes geläutert daraus hervortritt *).

Nach diesen Ergebnissen läßt sich eine weitere Bestimmung über die Aufgabe der Malerei aufstellen, welche an jene erste oder basische, daß sie die Gesammtheit des Sichtbaren als Sichtbaren nachzubilden berufen sei, sich unmittelbar anschließt und als Folge von dieser sich aussprechen läßt, aber zugleich dem Begriffe der Malerei als schöner Kunst näher steht. Was die Malerei, wie so eben gezeigt, vermag: in dem für ewige Dauer festgehaltenen, Zeit begrenzenden, aber nicht Zeit enthaltenden Momente die Reihen von Bewegungen, welche dieser Moment voraussetzt oder anhebt (— deren Exponent oder Princip er ist) — auf ideale Weise erscheinen zu lassen: das wird sie in eben dem Maaße auch sollen, als sie sich durch solches Andeuten oder Scheinenlassen dessen, was

*) Wir können deshalb nicht umhin, es für ein Mißverständniß zu erklären, wenn man häufig von dem Künstler die Wahl solcher Situationen fodert, in denen die dargestellten Gestalten für ruhend, oder ihre Bewegungen für wenn auch auf einen kurzen Zeitpunct eingehalten gelten können. Es verwechselt diese Foderung die ideale Ruhe, welche aus der Wahl, oder vielmehr der Schöpfung des prägnanten Momentes hervorgeht, d. h. desjenigen, der, indem er die inhaltreichste Menge von vorangehenden und von nachfolgenden Momenten gleichsam embryonisch in sich scheinen läßt, sich als das Gleichgewicht derselben darstellt — mit der materiellen Ruhe, welche zwar möglicher- aber keineswegs nothwendiger Weise in der Kunst sich zu jener gesellen wird.

nicht alles einzeln unmittelbar dargestellt werden kann, der Erfüllung jener materiell ausgedrückten Aufgabe nähert, die Totalität der sichtbaren Welt in einer unbegrenzten Reihe von Bildern zu umfassen. Was daher von einem malerischen Kunstwerke nächst der Treue in der Auffassung des Einzelnen mit Recht zunächst verlangt wird, ist Bewegung, Handlung und Ausdruck; unter welchen Benennungen man eben nichts anders zu verstehen hat, als diesen Reichthum des in dem Gemälde nicht für die unmittelbare Wahrnehmung, sondern für die reflectirende, aber auch die Reflexion wiederum in die Einheit der Idee zurücknehmende Anschauung niedergelegten, — nicht räumlichen, sondern zeitlichen Inhalts. Es besteht hierin dasjenige, was man die Magie der Malerkunst nennen könnte: indem sie nämlich zugleich mit dem schweren und raumerfüllenden Stoffe der sichtbaren Erscheinung auch die Bewegungen und Veränderungen desselben überflüssig macht, und auf ganz entsprechende Weise, wie in dem Lichte das Dunkle, so in der Ruhe die Bewegung scheinen läßt. Auch als eine geistige Perspective könnte man diese Eigenschaft bezeichnen: denn wie vermöge der körperlichen oder rationalen Perspective die umfassendsten Räume auf dem räumlichen Nichts einer Fläche, so werden durch diese geistige oder irrationale lange und inhaltreiche Zeiträume in dem zeitlichen Nichts eines Augenblicks dargestellt; — und diese letztere ist der Malerei nicht weniger als die erste, unentbehrlich, um jene von ihr gefoderte Universalität zu erreichen. — Wie sehr aber auch das eigentlich belebende Princip dieser zauberischen Kunst, in dem Räumlichen das Zeitliche, in der Ruhe die Bewegung, in der äußern Form das Fürsichsein und Handeln darzustellen, ein irrationales, d. h. über alle Gesetzmäßigkeit des endlichen Verstandes hinausgehendes ist: so wirkt es nichtsdestoweniger durch diesen Verstand und auf denselben. Allerdings nämlich kann man die Bewegung und Handlung des Gemäldes, die an die Stelle der materiellen tritt, als die Thätigkeit des Geistes bezeichnen, durch welche sowohl der Künstler, als auch, von dem Werke angeregt und belebt, der Beschauer sich den Moment des Gemäldes erschafft oder erklärt, d. h. die in dem Gemälde angedeuteten oder vorausge-

setzten Bewegungen denkt und vorstellt. Es wird auf diese Weise die Bewegung aus dem Gebiete der materiellen Körperlichkeit in das des Geistes versetzt: freilich zunächst nur des endlichen, die Causalreihe verfolgenden Verstandes; sodann aber (— da auch dieser an der absoluten Negativität des Momentes, den die Malerei darstellt, seine Grenze findet) — des Geistes überhaupt in seiner Totalität und Absolutheit. Es sind eben die wesentlichen und nothwendigen, die Kunstschönheit nicht zerstörenden, sondern in Wahrheit sie bedingenden Widersprüche der malerischen Darstellung, welche eben den Verstand zu jener seiner Thätigkeit in dem Versuche, sie zu lösen, nöthigen, und welche also das Leben und die Bewegung des Gemäldes im ächt künstlerischen Sinne ausmachen. Denn ohne diese Widersprüche, z. B. also in einer Darstellung todter Gegenstände, oder auch lebendiger Gegenstände, die sich in einem Zustande vollkommener Ruhe, Unthätigkeit und Gleichgültigkeit befinden (— welcherlei Darstellungen daher mit Recht als unmalerische verworfen werden) — kann zwar wohl beiläufig oder freiwillig der Verstand über den Inhalt solcher Darstellung reflectiren; — aber dasjenige, was ihn zur Thätigkeit zwingt, ist stets, wie im Leben überhaupt ein jeder Widerspruch, zu dessen Lösung er sich berufen findet, so in der Kunst insbesondere der Widerspruch der Darstellung eines Zeitlichen in dem Zeitlosen, einer Bewegung und Veränderung in dem Unveränderlichen. Als das höhere, absolut geistige Princip oder als die organische Einheit, die Seele und das Endziel dieser Verstandesthätigkeit erweist sich eben die Kunstschönheit selbst, welche allein die Macht hat, diesen Widerspruch, der alles Natursein und was man gemeinhin Wahrheit nennt, aufhebt, nichtsdestoweniger als einen wahren und naturgemäßen erscheinen zu lassen.

Insonderheit ist hiemit auch das Princip der Einheit eines natürlichen Kunstwerks ausgesprochen, insofern dieses Princip nicht in der besondern Beschaffenheit des dargestellten Gegenstandes, sondern in dem allgemeinen Verhältnisse der Kunst zu ihrem Gegenstande liegt, und also für ein formales vielmehr, als für ein materiales zu gelten hat. Die Malerei

trifft nicht mehr, wie bei der Sculptur dieß der Fall war, bei dem Abrunden ihrer einzelnen Schöpfungen zur Geschlossenheit einer Individualität mit der Individualität vorhandener Naturgestalten zusammen, sondern sie kehrt auch in dieser Hinsicht zu dem Geiste und der Form der vorangehenden, abstracteren Künste zurück, daß sie dieses organische Einheitprincip ihrer Werke, statt es von einem unabhängig von ihr existirenden Begriffe außer ihr zu entlehnen, sich als ein ihr eigenthümliches und mit keinem andern Dasein gemeinschaftliches selber schafft. Allerdings läßt sich dieses Princip auf rationale Weise ausdrücken als die Einheit einer Handlung, d. h. die Stetigkeit und die innige gegenseitige Verflechtung der Reihen von Bewegungen und Veränderungen, welche in den mehren oder vielen, durch das Gemälde zusammengefaßten Gestalten theils als vorangehend, theils als nachfolgend dem Momente der Darstellung des Gemäldes vorgestellt werden; und vornehmlich als die Einheit der Zweckbeziehung oder des innern Grundes aller dieser Bewegungen und Veränderungen. — Allein die Art und Weise, wie in den ein für allemal festgehaltenen Gestalten sowohl die Bewegungen und Veränderungen selbst, als auch ihre Einheit darzustellen ist, kann doch durch keinen Calcul des Verstandes allein oder auch nur vornehmlich aufgefunden werden. Sie ist und bleibt das Geheimniß der Kunst; und eben wegen dieses Geheimnisses, welches dem berechnenden Verstande zugleich so nahe und doch so fern liegt, behauptet die Malerei einen eigenthümlich mystischen oder mysteriösen Charakter vor andern Künsten. — Daß übrigens eben diese Einheit und Individualität des malerischen Kunstwerks, so bestimmt auch und unzweideutig sie die unabhängig von einander entstandenen Werke von einander unterscheidet, doch keine dergestalt beengende und ein für allemal vorausbestimmte ist, daß nicht das einzelne Werk ins Unbestimmte ausgedehnt und mit einer Fülle und Mannigfaltigkeit von Gestalten, die keine abstracte Vorausberechnung zuläßt, bereichert werden könne: dieß ergiebt sich aus allem bisher Gesagten, und insbesondere aus den Sätzen über den Beruf dieser Kunst zur Allgemeinheit und Universalität in der Schilderung der sichtbaren Erscheinungswelt. Auch die Möglichkeit, den

gesammten Inhalt des Gemäldes mit Einem Blicke des Auges zu überschauen, kann, wenn gleich sie in den meisten Fällen als eine weise Selbstbeschränkung dem Werke zum Verdienst angerechnet werden mag, doch keineswegs ein für allemal eine gültige Grenzbestimmung ausmachen: weil die Malerei, wie zur Genüge gezeigt, mit dieser Unmittelbarkeit der sinnlichen Wahrnehmung allenthalben zugleich die vermittelnde und reflectirende Thätigkeit des Verstandes in Anspruch nimmt; so daß es kein Fehler ist, wenn auch diese zur Bedingung für die Auffassung der künstlerischen Einheit gemacht wird. — Das Gefühl der Bestimmung dieses malerischen Einheitprincips, das Gleichzeitige durch die in dasselbe hineinscheinende Vergangenheit und Zukunft zusammenzuhalten, hat in den früheren, kindlichen Zeitaltern der noch nicht vollständig durchgebildeten Kunst häufig dazu verleitet, eine Mehrheit von Gruppen, die wirklich unterschiedene und getrennte Zeitmomente Einer Haupthandlung, oder verschiedene, zu Einem Zusammenhange von Begebenheiten gehörende Handlungen vorstellen, auf einem Gemälde zu vereinigen; so daß also auf solchem eine oder mehre Gestalten zu verschiedenen Malen und in verschiedenen Situationen vorkommen. Daß dieß unzulässig, und ein die geistige Wirkung der Kunst zu einer körperlich-unmittelbaren Thatsache herabsetzender Mißverstand ihres Begriffs ist, bedarf keiner Erinnerung. Wohl aber kann noch ausdrücklich bemerkt werden, daß auch alle übrigen Foderungen, die man in Bezug auf Symmetrie, Contrast, Fülle und Abstufung der Gestalten und gleichmäßige Vertheilung ihres Ausdrucks an ein Gemälde zu machen pflegt, sich jenem höchsten Einheitprincipe solchen Kunstwerkes, dem Princip der Hineinbildung des Zeitlichen in das Räumliche nicht bloß unterordnen, sondern in dasselbe als in ihren einzig wahren und zureichenden Grund zurückgehen. Denn diese alle können vernünftigerweise nur dieß bezwecken, daß die dargestellte Handlung zu höchst möglicher Klarheit, Vollständigkeit und Eindringlichkeit gebracht, und das Band sowohl zwischen der die Darstellung beherrschenden Idee und dem dargestellten Inhalte, als auch zwischen diesem und den Mitteln der Darstellung fester und fester geknüpft werde.

§ 59.

Die zeitlichen Begebenheiten und Handlungen, welche die Malerei in der Form der sichtbaren Räumlichkeit darstellt, sind in so fern, als diese Kunst sie in der Negativität der Zeit, welche der Augenblick ist, vollendet und in dieser Vollendung für die Ewigkeit festgehalten zeigt, mehr als bloß zeitliche, nämlich ewige. Das Ewige in ihnen aber ist die göttliche Seele, die, weil sie hier eben nur als Seele, also nicht in unmittelbarer, körperlicher Gestalt erscheinen soll, sich als ein inneres, die Gestalten in ihrer Bewegung und ihrem Thun zu einer geistigen Einheit zusammenknüpfendes Band zeigt, welches sich durch die gesammte Stufenreihe der sichtbaren Wesen hindurchzieht, und vornehmlich zwar in den höchsten Regionen dieser Stufenreihe, oder in dem Gebiete der eigentlichen, allumfassenden oder geschichtlichen Geistesthätigkeit sich offenbart; sodann aber auch durch alle niederen und einseitigen Thätigkeiten und Bewegungen des Geistes und selbst des bloßen Naturlebens hindurchscheint. — Hieraus ergiebt sich der Unterschied zweier Hauptclassen dieser Kunst: der historischen Malerei, welche in der Zusammenstellung und Steigerung des physiognomischen Ausdrucks der menschlichen Gestalten zur Totalität aller geschichtlichen Motive unmittelbar das Höchste, nämlich das in dem Wechsel des Geschichtlichen unwandelbare und rastlos sich selbst erhöhende Göttliche darzustellen unternimmt; — und der Genremalerei, welche statt jener Totalität der Endlichkeit nur Gattungen und Arten des Endlichen, von der Gestalt des Geistes an bis zu jener des einfachsten Naturlebens herab, doch stets in einer solchen, irrationalen Zusammenstellung vorführt, welche auf jenes Höchste und allein wahrhaft Seiende wenigstens von fern hindeutet.

Der eigentliche Begriff der malerischen Schönheit, der in dem vorigen Paragraphen fast nur auf negative Weise ausgesprochen ward, kann seiner vollständigen positiven Bedeutung nach nur so ausgesprochen werden, daß auf entsprechende Weise, wie bei den vorhergehenden Künsten, auf das eigenthümliche Verhältniß auch dieser Kunst zu einer gegen alle Kunst und Schönheit jenseitigen Sphäre, nämlich zu der Sphäre des Göttlichen hingewiesen wird. — Diese Nachweisung wird hier um so befriedigender durch Klarheit und Vollständigkeit ausfallen können, als die Beziehung auf das Göttliche hier nicht mehr, wie auf gewisse Weise in allen vorangehenden Künsten, mit der Darstellung des Endlichen als Endlichen zu einer unmittelbaren und ununterscheidbaren Einheit zusammenfällt; sondern, bei nunmehr erst erreichter Universalität der künstlerischen Darstellung des Endlichen, auch der ausdrückliche Gegensatz, in welchen eben so sehr das Göttliche zu diesem Endlichen, wie beide gemeinschaftlich zu der künstlerischen Thätigkeit als solcher treten, sich bemerklich macht. Dieser ausdrückliche Gegensatz nämlich ist es, welcher sich in die Form der Negativität des zur Ewigkeit erweiterten Augenblicks gegen das Zeitliche als solches kleidet: so daß die eine Hauptseite des formalen Begriffs dieser Kunst ausdrücklich als berufen, wie die andere das Endliche, so diese das Göttliche in dem Endlichen darzustellen erscheint. Freilich ist für die Kunst selbst dieser Gegensatz kein Gegensatz, sondern vielmehr die innigste Ineinsbildung des Endlichen und des Göttlichen: da die Malerei, wie aus allem Vorhergehenden ersichtlich, das Endliche eben nur in dieser Negativität, welche das Dasein des Göttlichen ausmacht, erscheinen läßt; — und es wird diese Kunst an Innigkeit der Verschmelzung des Göttlichen mit dem Endlichen die Sculptur in demselben Maaße übertreffen, als sie dieselbe an Allseitigkeit und Vollständigkeit der Darstellung des Endlichen hinter sich zurücklässt. Allein wegen der eben erwähnten Ausbreitung des göttlichen Gedankens über die Totalität der in sichtbarer Gestalt vorgeführten endlichen Welt wird begriffgemäß diese Einführung des Göttlichen nun nicht mehr, wie in der eben genannten Kunst, als eine unmittelbare Verkörperung dieses Göttlichen zu bezeichnen sein; sondern

vielmehr als eine, durch die fortwährende Vermittelung der Kunst vollzogene Vergeistigung und Vergöttlichung der von dieser Kunst in ihrem ganzen Umfange und nach ihrem vollen Inhalte vorausgesetzten endlichen Gestalten. Mit dieser Umkehrung des Verhältnisses ist aber zugleich auch das Moment der Unterscheidung der vorausgesetzten Endlichkeit von der als ein Jenseits gewußten und angestrebten Gottheit ausdrücklich als ein der Malerei eben so wesentliches, wie jenes der Vereinigung oder Ineinsbildung, gesetzt.

Es läßt sich nun, (was neuerdings so vielfach behauptet und besprochen worden ist) allerdings im Allgemeinen sagen: daß die Malerei in einem ähnlichen Verhältniß zu dem romantischen Ideale stehe, wie die Sculptur zu dem antiken, und auf entsprechende Weise, wie diese letztere die individuellen und persönlichen Götter- und Heroengestalten der alten Mythologie, so die, freilich mehr ins Unbestimmte und Unbegrenzte verschwimmenden Gestaltengruppen der romantischen Sage theils unmittelbar darstelle, theils in entsprechendem Sinn fortführe und erweitere. Denn wenn hiebei sogleich dieß als eine Abweichung des Verhältnisses auffallen muß, daß das romantische Ideal nicht so ausschließlich nur die Religionsgestalten des Christenthums zu seinem Inhalte hat, wie das antike in allen seinen Gebilden an die Religion jener frühern Zeit festgeknüpft war: so wird eben diesem weiteren Sich-Ergehen der Romantik in die, auch von dem eigentlich Göttlichen entferntern Regionen des Lebens und der Wirklichkeit, jene der Malerei eigenthümliche, freiere Ausbreitung auch über andere, als die der Gottheit zunächst stehenden Gestalten entsprechend gefunden werden. Was aber den andern Umstand betrifft, daß das romantische Ideal nicht einen so genau und bestimmt geschlossenen und begrenzten Gestaltenkreis der Malerei zur Nachbildung darbietet, wie das antike der Sculptur: so würde eben dieser vergleichweise Mangel durch den Geist der christlichen Religion einerseits, wie andererseits durch die begriffmäßige Beschaffenheit der Malerkunst gehoben werden; indem weder jener Geist eine so vollständige Verkörperung von der Kunst verlangt, wie der Geist der antiken Religion, noch ihrerseits diese Kunst gleich der

Sculptur des Vermögens entbehrt, andere, als durch die Idealdichtung bereits vorgebildete Gestalten schaffend hervorzubringen. — Ueberhaupt aber erhellt, daß dieser gesammte Gegensatz, wenn er auch nicht mit Unrecht als solcher gefaßt werden mag, doch jedenfalls mehr als bloß Gegensatz ist: weil nämlich die Glieder des einen Verhältnisses in denen des andern zugleich dialektisch aufgehoben sind; woraus denn ohne Zweifel wiederum eigenthümliche Verhältnisse der einzelnen Glieder des einen zu den gegenüberstehenden des andern Verhältnisses sich ergeben werden. — Die Malerei, als die umfassendere Kunst, wird leichter und vollständiger den eigenthümlichen Inhalt der Sculptur sich anzueignen vermögen, als umgekehrt die Sculptur jenen der Malerei. Daher kommt es, daß der allzu schroff festgehaltenen Einseitigkeit dieses Gegensatzes allerdings nicht mit Unrecht die Bemerkung entgegengestellt wird: daß kein hinlänglicher Grund vorhanden sei, der antiken Malerkunst eine entsprechende Höhe der Bildung und der Vortrefflichkeit abzusprechen, wie welche die Sculptur jener Zeit erreicht hatte; daß vielmehr sowohl die wenigen Ueberbleibsel dieser alten Kunst, als auch die Nachrichten von ihren untergangenen Werken für solche Vollkommenheit zeugen. Indessen ist hier sogleich die Einschränkung beizufügen, daß diese Vollkommenheit zur Zeit der Herrschaft der antiken Idealbildung immer nur eine einseitige bleiben mußte und sich weniger, als es der Begriff der Malerei eigentlich mit sich bringt, von derjenigen Schönheit, deren eigenthümliche Sphäre die Bildnerkunst ist, entfernen konnte. Dieß ergiebt sich schon aus dem oben erwähnten Umstande, daß jene alte Kunst nicht auf eine genaue Kenntniß und Anwendung der Perspective begründet war; und es wird bestätigt durch die geschichtliche Betrachtung, wie dieselbe das ganze Alterthum hindurch der Sculptur in ihrer Ausbildung zwar nachfolgte und ihre edelsten Gestalten und Formbildungen von dieser entlehnte, in ihrer Ausartung aber ihr voraneilte. — Ohne Zweifel bestand demnach das vornehmlichste Verdienst dieser Malerei in der Bildung und Schönheit dessen, was man im engern Sinne die Form nennt, nämlich in der räumlichen Begrenzung der individuellen Gestalt; das Element des Lichtes aber und

der Farbe scheint auf eine, in neuerer Zeit entweder aufgegebene, oder wenigstens den höheren Zwecken untergeordnete Weise, zu einer gewissermaßen architektonisch zu nennenden Schönheit des Rhythmus und der Symmetrie verarbeitet worden zu sein. Ungeachtet dieser Unterordnung unter das plastische Element finden wir nichtsdestoweniger, daß auch dort im Alterthume der Begriff der Malerei sich eine eigenthümliche Sphäre seines Inhalts zu bilden begonnen und vornehmlich die mystische und die historische Seite des antiken Mythus ergriffen hatte, welche der Sculptur unzugänglich geblieben war *).

Wenn nun aber als der eigentlich gehörige Inhalt für die Malerei die romantische Idealdichtung genannt wird: so soll damit nicht sowohl eine speculativ nothwendige und geschichtlich wirkliche Beschränkung dieser Kunst auf Gestalten, die von jener Dichtung ausdrücklich entweder geschaffen oder wenigstens berührt worden sind, ausgesagt werden (— welche Beschränkung dem Begriffe der Malerei widersprechen würde); als vielmehr eine ziemlich weit sich erstreckende Analogie des Verfahrens dieser Kunst mit dem Verfahren jener Dichtung in der Art und Weise des Auffassens der endlichen Erscheinungen und ihres Beziehens auf ein jenseitiges Göttliche. — Auch in der romantischen Sage tritt keineswegs die Gottheit des Christenthums selbst in einer Gestalt auf, die ihr Wesen auf entsprechende Weise zu erschöpfen Anspruch machte, wie die mythischen Gestalten des Alterthums das Wesen der Gottheiten jener Religionen: auch dort sind es daher nicht sowohl die einzelnen wirklich vorgeführten Gestalten und Gestaltengruppen, als die allgemeine Art und Weise dieses Vorführens, welche den wesentlichen Begriff dieser Idealbildung ausmacht. Gleicherweise ist sich die Malerei der eigentlichen, göttlichen Idee nach ihrer Reinheit und ihrem vollständigen

*) Um unnöthige Wiederholungen zu vermeiden, ist hier auf das, was in dem Werke des Verfassers: über den Begriff, die Behandlung und die Quellen der Mythologie S. 298 ff. von dem Verhältniß der antiken Malerei zu dem Mythus gesagt ist, zu verweisen. Eben dort ist auch das Verhältniß der übrigen Kunstformen zu dem mythischen Inhalte des antiken Ideals umständlicher abgehandelt, als es hier der Raum erlaubt.

Selbst als einer fernen und jenseitigen bewußt, und kehrt von der Bedeutung der Bildnerkunst, der Gottheit Körper zu schaffen, zu jener der Baukunst zurück, derselben eine Wohnstätte zu bereiten; nur daß, mit weiter fortgebildetem und erhöhtem Bewußtsein, die Gesammtheit der sichtbaren Welt als bestimmt diese Wohnstätte auszumachen, erkannt wird. Die christliche Lehre von der Menschwerdung Gottes hat weder die romantische Idealdichtung, noch auch die Malerei veranlassen können, auf eine einzelne Gestalt oder einen engen Kreis solcher Gestalten alle Fülle des göttlichen Gedankens zusammenzudrängen; wie denn auch der ächte Sinn dieser Lehre keineswegs jener heidnische ist, daß nur in Einer solchen, mit Ausschließung der übrigen, die Gottheit ihr Wesen, das heißt ihren Geist, offenbare. Wie jener Dichtung, so bilden allerdings auch der Kunst die geschichtlich-mythischen Gestalten des Heilandes der Welt und seiner Umgebung einen Mittelpunct ihres Schaffens, oder vielmehr einen Gipfel ihrer Leistungen: allein diese Gestalten werden von beiden nur als der erleuchtete Mittelpunct der Weltgeschichte oder als die äußerste Spitze einer Offenbarung, welche sich durch das gesammte Reich der Natur und der Geschichte hindurchzieht, angesehen und dargestellt.*), und nicht, wie von der Sculptur der Kreis der olympischen Götter, für den ausschließenden Inbegriff alles Göttlichen. Alle übrigen Gestalten aber der romantischen Sage treten für die Kunst in gleiche Reihe mit den Gestalten der Geschichte und anderer, namentlich auch der antiken Sagendichtung; und man kann sagen, daß eben diese Allgemeinheit, mit der die Malerei Allem von ihrem Göttlichen mittheilt, ihre Christlichkeit ausmacht.

*) Ob die Gottheit als solche, in einer Gestalt, die als ihre nicht zeitliche, sondern ewige und unwandelbare vorgestellt würde, Vorwurf der malerischen Darstellung werden könne: darüber ist in der neuesten Zeit viel, selbst in ausdrücklich dieser Frage gewidmeten Schriften gestritten worden. Wenn wir uns, wie der Zusammenhang zeigt, im Ganzen für die verneinende Meinung erklären: so verwerfen wir darum nicht die in einen besondern allegorischen Zusammenhang eingereihte personificirte Darstellung Gottes, wie solche bei Ghiberti, Michel Angelo, Albrecht Dürer, und selbst bei Raphael (in dem herrlichen kleinen Bilde: das Gesicht des Hesekiel) vorkommt.

Es ist ein glücklicher Instinct der Namengebung, welcher darauf geführt hat, diejenige Malerei, welche solchergestalt das Höchste anstrebt und die unmittelbar religiöse ist, — auch da, wo sie nicht eigentlich Geschichtbegebenheiten darstellt, die historische zu nennen. Denn wirklich ist es im streng philosophischen Sinne der Inbegriff der Geschichte, der diesen Gipfel der endlichen Welt ausmacht, auf welchem die Gestalten dieser Welt, nicht die einzelnen durch sich, sondern die Gesammtheit derselben durch ihre Wechselbeziehung auf einander und durch innere und äußere Handlung, unmittelbar das Ewige und Göttliche berühren. Es wird also durch diese Benennung ausgedrückt, daß das Göttliche, welches diese Kunst darstellt, nicht eine in der Mitte der endlichen Dinge vereinzelt stehende Besonderheit, sondern daß es die sich selbst durch eine ununterbrochene Stufenleiter der Wesen hindurch zu der Gottheit hinaufläuternde Allgemeinheit des Endlichen oder Natürlichen ist. Weil freilich die Kunst dieses Geschichtliche zu geben hat, nicht, wie es an und für sich, sondern wie es als sichtbar Erscheinendes ist: so wird man diese Darstellung immer nicht sowohl eine eigentliche, als eine allegorische zu nennen haben. Die — nicht willkührliche, sondern wesentlich künstlerische oder ideale — Allegorie besteht hier eben in der Umtauschung des zeitlich wechselnden Geschehens gegen eine ruhende, das Geschehen und den zeitlichen Wechsel in sich scheinen lassende Gestaltengruppe, in welcher eben dadurch, daß dieses Zeitliche zu einem Schein herabgesetzt wird, das Göttliche und Ewige, das in diesem Wechsel gegenwärtig ist, als die Substanz und das allein wahrhaft Seiende sich offenbart. Von den dargestellten Gestalten wird gefodert, daß sie nicht als unbestimmte Allgemeinheiten, sondern als geschichtliche Individualitäten gelten: eben weil sie nicht als unmittelbar mit dem göttlichen Begriff identische oder diesen von vorn herein in sich enthaltende, sondern als durch Handlung und Wechselleben ihn fortwährend erzeugende dargestellt werden sollen. Allein eben wegen jenes Allegorischen, welches aus dem Verhältniß der künstlerischen Darstellung zu der wirklichen Geschichte nicht entfernt werden kann, wird auch die Malerei die geschichtlichen Gestalten lieber

von der Sage, als unmittelbar von der Historie selbst entlehnen: weil in jener bereits die geschichtliche Wirklichkeit zur Erscheinung für die Phantasie umgebildet ist. — Insonderheit ist ihr die Sage unentbehrlich, um jene Haupt- und Grundallegorie zu rechtfertigen oder zu motiviren, welche unmittelbar durch den Begriff der Malerei selbst gegeben ist und das Verhältniß des Endlichen zu dem Göttlichen, wie es in der Geschichte unablässig sich selbst gestaltet, auf die einfachste Weise bildlich darstellt. Wir meinen jene der Malerei eigenthümliche Sitte, ihre Gestalten zum Theil als durchbrechend durch die Macht des inwohnenden Geistes die Gesetze der Schwere, oder auch als theilhaftig der Kraft der Lichtausströmung und Lichtverbreitung darzustellen: — dieses vorzugweise dem Bereiche dieser Kunst angehörige Wunder, dessen Darstellung allenthalben, wo sie unternommen wird, die höchste oder die eigentlich göttliche Sphäre der Malerkunst bezeichnet. Es drückt nämlich die Kunst mit diesen ihren, gen Himmel emporgetragenen oder in Wolken schwebenden, oder auch mit ihren von übernatürlicher Helligkeit umstrahlten und leuchtenden Gestalten eben so sehr einerseits das Bewußtsein ihres eigenen Begriffes aus, wie dieser die schwere Körperlichkeit des raumerfüllenden Stoffs abgeworfen hat und in das ätherische Element des Lichts und des durch dasselbe vermittelten Erkennens eingegangen ist, wie auch andererseits das Verständniß des Geistes der Geschichte, wie dieser sich in unablässigem Streben und Ringen aus dem Irdischen zu dem Himmlischen emporarbeitet *). — Allein auch abgesehen von derjenigen Allegorie, welche in der Darstellung dieses, so wie aller andern eigentlichen Wunder liegt, in welchen die Sage das Geschichtliche aufhebt oder einhüllt, indem sie theils den einfachen Gang des Geschichtlichen durch das Außerordentliche und Uebernatürliche unterbricht, theils überirdische Wesenheiten in der Gestalt menschlicher Individualität ein-

*) Der ausdrückliche, selbstbewußte Gegensatz des lichten, himmlischen und ätherischen Elementes zu dem schweren und stoffartigen findet sich wohl in keinem andern Gemälde so vortrefflich dargestellt, wie in Raphaels Transfiguration.

führt: so ist es eben diese Sage, welche der Kunst die Fähigkeit ertheilt, in die einfachen und allgemein typischen Gestalten des menschlichen Lebens, wie wir diese z. B. in allen den Bildern erblicken, die dem in seiner Einfachheit doch so unendlich reichen Cyklus des Lebens der heiligen Familie angehören, die Gestalten der Kindlichkeit, der Mütterlichkeit, der Jungfräulichkeit, des Greisen u. s. w. nicht auf willkührliche und äußerliche Weise, sondern auf begriffgemäße und wahrhaft künstlerisch-ideale, eine allegorische Bedeutung zu legen, welche diese Gruppen nicht als alltägliche und gemein menschliche, sondern als den Gipfel oder das höchste Erzeugniß alles weltgeschichtlichen Lebens erscheinen läßt. Solche Gestalten und Gruppen aber sind der Malerei wesentlich, weil nur sie das Ruhende und Beharrende in der Bewegung und dem Wechsel zur genügenden und erfüllenden Anschau zu bringen vermögen. Ihre höhere Bedeutung aber, obgleich durch den religiösen Mythus bedingt, kann doch keineswegs für eine der Kunst von Außen aufgedrungene gelten; da dieselbe Fülle der Schönheitbildenden Phantasie, welche schon vor der Kunst alle Herrlichkeit des zu dem Göttlichen emporstrebenden und dem Bewußtsein des Geschichtlichen vorarbeitenden Idealgeistes in diese Gestalten gelegt hatte, in die Schöpferthätigkeit der Kunst übergegangen ist. — Eben so nun wird fast in allen Gebieten der Geschichte entweder unmittelbar durch die Sage selbst, oder durch eine nicht ohne Einfluß und Hülfe der Sagendichtung innerhalb der Kunst entstehende und sich fortbildende Art und Weise des Anschauens, Betrachtens und Auffassens jenes Geschichtlichen, eine vermittelnde Allegorie gefunden werden können, welche in Compositionen, deren Handlung eine mehr geistige als körperliche, und eine scheinbar hinter dem äußerlichen Charakter der eigentlich geschichtlichen Begebenheit zurückbleibende, in Wahrheit aber über denselben hinausgehende ist, den wesentlichen Geist der Geschichte darstellt, und ihren zeitlichen Verlauf darin scheinen läßt. Selbst offenbare Anachronismen sind hier erlaubt, und Zusammenstellungen (wie Göthe es ausdrückt) statt des Synchronistischen, des Symphronistischen; — es ist auch dieß als ein Wunderbares der künstlerischen Darstellung zu betrachten, welches eben

so sehr, wie das zuvor erwähnte Wunderbare, innerhalb der Begriffbestimmung gerade dieser Kunst liegt; da ja eben durch sie ausdrücklich eine Aufhebung des Zeitlichen gesetzt wird. — So wird denn auch, was man das Costüm im weitesten Sinne dieses Wortes nennt, das geschichtliche Beiwerk der Kleidung und Umgebung, so wie auch des physischen und conventionellen Charakters der dargestellten Gegenstände und Gestalten, als Mittel und Stoff des allegorischen Ausdrucks der frei sinnenden und schaffenden Phantasie anheimgegeben sein, und nicht umgekehrt dieser Phantasie äußerliche Fesseln anlegen *).

Wie die historische Malerei in ihren einzelnen Werken die concrete Totalität dessen enthält, was die Malerei überhaupt zu leisten vermag: so legt die Genremalerei die Elemente, die dort vereinigt sind, aus einander, und zeigt, wie in jedem einzelnen derselben schon der Keim zu demjenigen enthalten ist, was in jener höchsten Potenz aller Sichtbarkeit als das vollständig aufblühende Gewächs der göttlichen Bedeutung erschien **). Wie überall, so sind auch hier die Uebergänge höchst mannigfaltig, und leise und fast unmerklich in einander verfließend; und

*) Nächst der Sagendichtung hat wohl kaum eine andere menschliche Schöpfung — vielleicht selbst die epische Dichtung eines Dante oder die dramatische eines Shakespeare nicht ausgenommen — das tiefere Verständniß der Weltgeschichte im Ganzen und Großen so vollständig der Philosophie und Kunst der modernen Welt vorausgenommen, als die Malerkunst vornehmlich eines Raphael. In den Werken dieses Meisters, die Gegenstände der antiken Mythologie darstellen, ferner in solchen, wie die Schule von Athen, die Disputa, die Darstellungen aus der Geschichte Constantins, Karls des Großen u. s. w. sind Blicke niedergelegt, die durch ihre Klarheit und Gewalt schon viele sinnige Kenner überrascht haben, und die wohl einer genauen und vollständigen Analyse werth wären. — Diesem Meister kommt auch in dieser Hinsicht Keiner gleich; die ihm zunächststehenden möchten hier wohl Leonardo da Vinci, Michel Angelo und Albrecht Dürer sein.

**) Die Behauptung Friedrich Schlegels in der Zeitschrift Europa, daß es nur Eine Gattung der Malerei gebe und in dieser Alles, auch Landschaft, Blumenstück u. s. w. vereinigt sei, kann einen Beleg geben für jene oben (§ 16.) charakterisirte Tendenz, keinen Gradunterschied des Schönen, sondern nur Eine höchste und absolute Schönheit gelten zu lassen.

es kann vielleicht als das Zeichen einer noch größern Anlage zum Reichthum und zur Allseitigkeit der Gestalten gelten, welche der, wenn gleich in dem Lauf ihrer Bildung frühzeitig unterbrochenen deutschen Schule vorzugweise vor der italienischen inwohnt; wenn in jener schwerer noch, als dieser, die Grenze zwischen Historien- und Genremalerei aufzufinden ist. — Dieses Verfließen der Uebergänge zeigt sich hier vornehmlich darin, daß der Inhalt der Historie oder der Sage allmählich anfängt, als eine conventionell typische Zusammenstellung behandelt zu werden, nur bestimmt, der Darstellung desjenigen Charakteristischen, welches vielmehr ein Charakteristisches der Gattung und Art, nämlich des Alters, Geschlechts, des Temperaments, der Bildungsstufe, der Beschäftigung, der persönlichen Zustände u. s. w., als des eigentlich historischen Individuums ist, freien Raum zu geben. — Nicht als machte das abstract Generische, mit Ausschluß des Individuellen, allein die Begriffbestimmung der Genremalerei aus; — vielmehr gehört auch das eigentliche Porträt, insofern es nicht durch Composition und Ausdruck eine ideale und welthistorische Bedeutung bekommt, derselben an. Allein eben der Umstand, daß die malerische Darstellung bei einem niedrigeren Gesichtspuncte der sichtbaren Erscheinung stehen bleibt, als jener höchste, unmittelbar in den göttlichen Gedanken übergehende ist, macht das ausdrückliche Setzen und Verdeutlichen des Gattung- und Artbegriffs zum Behufe jener Vermittlung der sonst ganz zufällig und wesenlos bleibenden Einzelheit mit ihrer ewigen, göttlichen Substanz unerlaßlich; — worin wir denn auch die Rechtfertigung jener, bald weiter ausgedehnten, bald enger begrenzten Namenbezeichnung finden. Wir rechnen aus dem eben angedeuteten Grunde alles unter die Genremalerei, was nicht zu der eigentlich historischen Malerei gehört; und wenn es darauf ankäme, weitere Unterabtheilungen aufzufinden, so würden die vornehmlichsten unter diesen etwa das sogenannte Stillleben, wie dieses besonders die niederländische Schule bearbeitet hat, die Landschaft, und das Porträt ausmachen. Auch die Arabeske kann man diesen beigesellen; obgleich diese nicht sowohl, wie die vorhergenannten, auf die Schöpfung individueller Werke in niedern

Sphären ausgeht, als vielmehr eine gewisse elementarische und die Besonderung oder Individualisation nur beginnende oder andeutende Allgemeinheit des künstlerischen Schaffens ausdrückt, und daher auch öfters von den größten Künstlern als Bei- und Nebenwerk ihrer großen, historischen Werke cultivirt worden ist.

In vielen Gattungen der Genremalerei, und ganz besonders auch in der Arabeske — wiewohl auch die Historienmalerei ihn keineswegs ausschließt — hat recht eigentlich der Humor seine Stelle, und thut, dafern er nur ein ächt phantasiereicher und lebendig gestaltender ist, meist das Beste dazu, diese Malerei aus bloßem Spiel anmuthiger, naturtreuer und sinnreicher Formen zu höherer künstlerischer Würde zu erheben. — Die Malerei gehört nämlich vorzugweise, und namentlich im Gegensatze der Bildnerkunst und der Baukunst (— wie auf entsprechende Weise die dramatische Musik im Gegensatze des Gesanges und der Instrumentalmusik) — zu den Künsten, die, obgleich sie den Idealbegriff in seinem ganzen Umfange und seiner vollen Tiefe zu fassen und wiederzugeben fähig sind, doch zugleich noch weiter hinter diesen Begriff selbst zurücksteigen, und jene auflösende und zersetzende Thätigkeit wiederaufnehmen, welche sich, wie früher gegen die sich in sich selbst widernatürlich befestigende und dadurch Gespenster schaffende Phantasie, so hier gegen das Festwerden der Kunst in ein für allemal bestimmten und stets wiederholten räumlichen Formbildungen kehrt. Auf ganz analoge Weise, wie wir oben in dem Abschnitt von dem Komischen zeigten, daß dieser Begriff und die Begriffbestimmungen der subjectiven Thätigkeiten, die, wie Witz, Ironie und Humor, das Komische hervorrufen, auf einem Hinzutreten des endlichen Verstandes zu der Phantasie und einen selbstaufopferndem Eingehen der letztern in den ersteren beruhen — wird in Bezug auf Kunstschöpfung ein ähnliches zu sagen sein zunächst von der Malerkunst überhaupt, die, wie gezeigt, unter allen Künsten zuerst die verständige Anschau der physischen und geschichtlichen Welt ihrer Totalität nach sich einverleibt; sodann aber von der Genremalerei insbesondere, die, wenn die Historienmalerei dasjenige, was ihr Verstand den einzelnen Gestalten entzog, so-

gleich durch die in der Gesammtcomposition vollständig hergestellte Schönheit ersetzt, so bei ihren beschränkteren Mitteln vornehmlich darauf anzuweisen ist, diese der Kunst unentbehrliche negative Seite hervorzukehren. — In diesem Zusammenhange wird nun vornehmlich auch die berühmte Frage auch dem Gebrauche häßlicher und niedriger Gestalten in der Malerei (die Lessing im Laokoon etwas einseitig beantwortet hat) ihre richtige Stelle und Wendung, und demgemäß ihre Beantwortung finden. Es ist dieß in der That eine Frage, auf welche nicht ohne Eingehen in die tiefsten und speculativsten Probleme der Kunstlehre und der Aesthetik überhaupt die richtige Antwort gefunden werden kann: welche Antwort jedoch für uns, weil sie sich unmittelbar aus unserer bisherigen Darstellung und Lösung dieser Probleme ergiebt, sehr einfach ausfällt. Man sieht nämlich leicht, daß, wenn von künstlerisch dargestellten häßlichen Gestalten die Rede ist, die Häßlichkeit derselben eben schon durch ihre objective Darstellung der Bedeutung einer aufgehobenen annimmt; da ja auch die Schönheit dieser Gestalten in der Malerei nicht die unmittelbare, die denselben auch außerhalb der Kunst für sich angehört, sondern eine in dem Ganzen aufgehobene, oder der Schönheit des Ganzen als Glied angehörende ist. Die unwillkührliche Häßlichkeit aber eines aus verdorbener Phantasie hervorgegangenen Kunstwerks kann hier nicht gemeint sein: denn diese wohnt nicht bloß in den einzelnen Gestalten, sondern auch in dem Ganzen der Composition; und sie kann offenbar unter keinen Umständen eine beabsichtigte sein. Von jener aufgehobenen Häßlichkeit aber läßt sich — die Frage zuvörderst ganz im Allgemeinen betrachtet — sehr wohl annehmen, daß sie auch in der Kunst auf entsprechende Weise zugleich mit der aufgehobenen Schönheit des Einzelnen als Glied einer schönen Composition auftreten könne; wie sie, (den Lehren unsers ersten Buches zufolge) bereits in der komischen, und auf andere Weise in der romantischen Phantasie sich in Schönheit auflöste. Weit entfernt, für einen Mangel oder ein Herabsinken, wird es vielmehr für einen Vorzug einer Kunstform zu gelten haben, wenn diese das Häßliche, ohne von seinem Gifte selbst angesteckt zu werden, objectiv darzustellen und durch diesen Triumph über

den Erbfeind aller Schönheit die letztere zu verherrlichen vermag. Die Mittel, durch welche die Kunst diese Darstellung vollbringt, werden eben jene Elemente des Komischen und des Romantischen sein, die, zugleich mit allen übrigen Begriffbestimmungen unsers ersten Buches, in aller Kunst aufgehoben sind, aber nur in bestimmten Künsten ausdrücklich hervortreten. Die Häßlichkeit, welche bei diesem Hervortreten der Komik und der Romantik aufgehoben, d. h. eben *dargestellt* wird, kann näher bestimmt werden als die zur Häßlichkeit umgeschlagene Schönheit solcher Kunstgestalten, welche in das Bereich von dem Begriffe nach vorangehenden Kunstformen gehören: — nicht als ob dieses Umschlagen in jenen Kunstformen selbst zuvor erfolgt zu sein brauchte, sondern insofern dasselbe gedacht wird als die nothwendige Folge der auf jener unteren Stufe gewaltsam und begriffwidrig gehemmten oder angehaltenen Fortentwicklung des Schönheitbegriffs. — Von allem diesen nun ist es nicht schwer, die Anwendung auf die Malerei zu machen. Die plastischen Gestalten, die in dieser Kunst vorkommen, können als solche, deren individuelle Selbständigkeit aufgehoben ist, eben sowohl in der Bestimmung der Häßlichkeit, als in jener der Schönheit auftreten. Derselbe Verstand der Endlichkeit, der in der Malerei überhaupt ausdrücklich als thätig gesetzt, die Anschau der Schönheit vermittelt, wird genau eben so, wie wir es eben von dem Witz und dem Humor zeigten, ausdrücklich auch sich gegen jene von der Kunst vorausgesetzte *Gestalt* kehren, und, wie er in der einen Hauptseite der Kunst die zugleich mit dieser Gestalt vorausgesetzte plastische Schönheit derselben den empirischen Gesetzen der erscheinenden Wirklichkeit annäherte, um sie dadurch der Aufnahme in ein größeres Ganze fähig zu machen — so nach der andern Hauptseite hin dieselbe Schönheit, indem er sie in Widerspruch mit sich selbst und mit ihrer Umgebung bringt, zugleich für die vorstellende Phantasie zwar in Häßlichkeit verkehren, für sich selbst aber sie verflüchtigen und ihre Selbständigkeit verneinen. Komik und Romantik sind, wie aus unserer Darstellung sich ergiebt, beide der Malerei vorzugweise vor den bisher durchgegangenen Künsten eigen: — indessen werden diese beiden, namentlich insofern

von der Darstellung häßlicher Gestalten die Rede ist, sich am liebsten in dem gemeinschaftlichen, vermittelnden Elemente des Humors durchdringen; da sowohl das eigentlich Geisterhafte der Romantik jenseit der Grenzen des Sichtbaren liegt, als auch die reinere Komik ohne den Humor Gestalten vielmehr auflösen als schaffen würde *).

Wiefern aber die Genremalerei diesen Humor der Häßlichkeit verschmäht: so bleibt ihr als anderes Element für die Anknüpfung der endlichen Einzelheit an jenes Höchste und Göttliche, zu welchem die Historienmalerei sich durch höchste Steigerung und Zusammendrängung dieses Endlichen unmittelbar aufschwang, noch ein anderes übrig, welches dem Humor gegenüber dessen ergänzenden Gegensatz bildet, so daß beide zusammen gleichsam für die chemische Zersetzung dessen, was in der Historienmaleri eine ununterscheidbare Einheit ist, gelten können. Dieß nämlich ist jene dem Licht und der Farbe eingeborene Allgemeinheit des idealen Geistes, ohne welche überhaupt keine künstlerische Darstellung durch jene Mittel möglich wäre, und welche um so reiner und ungetrübter zur Erscheinung kommt, je weniger die einzelnen unter den dargestellten Gegenständen selbst schon aufgehobene Mittelpuncte der künstlerischen Schönheit bilden. Diejenige Malerei, welche sich die Darstellung dieser Allgemeinheit zur Aufgabe macht, wird daher vorzugweise Landschaftmalerei sein: ihr Geist läßt sich als ein musikalischer oder auch als ein sentimentaler bezeichnen; weil in demselben Maaße, wie aus den dargestellten Gegenständen die plasti-

*) Als ein Beispiel für diesen, die Geistergestalten der Romantik verkörpernden und zum Komischen herabziehenden malerischen Humor kann die Darstellung des Todes in der altdeutschen Malerei dienen, namentlich in den s. g. Todtentänzen. — Mehr ironisch, als im engern Sinne humoristisch sind in eben dieser Malerei, besonders in den von den berühmtesten Meistern gefertigten Kupferstichen jener Zeit, die bis zur Carricatur gehenden Verhäßlichungen, besonders in der Passionsgeschichte. — Unter den großen italienischen Meistern ist der humoristischste Correggio: und bei diesem findet sich zugleich als ergänzender Gegensatz jenes musikalische und sentimentale Element, von welchem in Bezug auf die Genremalerei gleich weiter im Texte die Rede ist.

sche Selbständigkeit und Bedeutsamkeit schwindet, die Subjectivität theils des schöpferischen Geistes der Kunst, theils des darstellenden Künstlers hervortreten muß. Gleiche Würde mit der historischen Malerei kann der Landschaftmalerei eben so wenig, wie derjenigen, deren leitendes Princip der komische Humor ist, zugestanden werden: — doch schließt sie sich, wie jene durch die Darstellung menschlicher Charaktere und Begebenheiten, so durch die von ihr mit ungetrübter Reinheit bewahrten allgemeineren Züge unmittelbarer Idealschönheit an jene höchste Gattung an *); so wie ganz besonders auch durch den im engern Sinne allegorischen Ausdruck des für sich Ungeistigen oder Todten. — Dieses Allegorische — über welches, da es in dieser Gattung der Malerei, obgleich derselben mit allen übrigen gemein, doch verhältnißmäßig die wichtigste Rolle spielt, hier noch einige Bemerkungen nachgeholt werden mögen — gründet seine Zulässigkeit und Berechtigung im Allgemeinen zwar auf jene oben bezeichnete höhere Allegorie der gesammten Malerkunst. Wenn nämlich diese Kunst durch ihren wesentlichen Begriff sich in Stand gesetzt findet, sowohl einerseits in der sichtbaren Welt das Unsichtbare, wie auch andererseits in dem Ruhenden und Unveränderlichen die Bewegung und Veränderung scheinen zu lassen: so wird dieses Vermögen in gewissem Sinne auch über die Darstellung solcher Gestalten sich erstrecken, die in der wirklichen Welt nicht für unmittelbare Träger jenes Göttlichen gelten können. Die im Allgemeinen durch diese Kunst aufgeregte und von ihr in Anspruch genommene Thätigkeit des Verstandes wird auch andere Gegenstände in eine Beziehung setzen zu dem wesentlichen Inhalte des Gemäldes; und da dieser Inhalt von einer seiner Seiten ein göttlicher und übernatürlicher ist, so wird auch diese Beziehung die Schranken des phy-

*) So ist die Landschaftmalerei der spätern italienischen und an diese sich anschließenden Meister, eines Salvator Rosa, Claude Lorrain, Poussin u. a. die unmittelbare Fortführung der Malerei derjenigen Schulen, welche dem Classisch-Antiken am nächsten standen; während die der Deutschen und Niederländer nie ohne jenen humoristischen Geist ist, der auch ihre historische und Genremalei beseelt.

sischen und historischen Zusammenhanges überschreiten und zu einer organischen oder geistig-lebendigen Verknüpfung werden, durch die folglich ein Geistiges, also eine Bedeutung in dem für sich unlebendigen Gegenstande gesetzt wird. Unerlaßlich gefodert ist von jeder solchen Allegorie, daß sie keine willkührliche, durch den bloß endlichen Verstand und dessen Thätigkeit des Beziehens und Vergleichens gesetzte sei, sondern eine in ihrer Freiheit künstlerisch nothwendige, d. h. eine solche, deren Verständniß für den sinnigen Betrachter unmittelbar mit den Gedanken, die der Hauptinhalt des Gemäldes anregt, zugleich gegeben ist, und die zur Erhöhung der künstlerischen, d. h. mit der sinnlichen zugleich der geistigen Wirkung des Ganzen beiträgt. — Daß nun aber diese, von dem Standpunct gemeiner Reflexion aus zwar als willkührlich erscheinende, in Wahrheit aber durch die Idee des individuellen Kunstwerks selbst gegebene Allegorie des malerischen Nebenwerkes auch, und zwar entweder einzig, oder wenigstens vornehmlich in der Landschaftmalerei, als selbständige Seele und Einheit ganzer Kunstwerke auftreten könne: dieß erklärt sich aus der allgemeinen Macht der Kunst überhaupt, demjenigen, was als nothwendiges Moment in dem Zusammenhange ihres Begriffs und ihrer Idee gefodert ist, auch ein äußerlich selbständiges Dasein zu verleihen. Indem nämlich durch die Kunst der Malerei überhaupt der allgemeine Gedanke jener allegorischen (eben so wie in andern Genrebildern der humoristischen) Beziehungen der sichtbaren Dinge geschaffen und zum Bewußtsein gebracht worden ist: so kann derselbe nun für die einzelnen Werke vorausgesetzt, und in diesen demnach so verfahren werden, daß das höchste organische Einheitprincip dieser Beziehungen, wenn gleich es eigentlich jenseit des Kunstwerks liegt, doch als innerhalb desselben liegend behandelt, und somit das Werk gleichsam durch die unkörperlich bleibende Idee ergänzt wird. Woraus sich dann freilich die (auch in der Geschichte der Kunst bewährte) Nothwendigkeit ergiebt, daß dergleichen Werke nur in Folge einer längst begonnenen, die höchste Stufe ihrer Vollendung bereits erstiegen habenden Kunstentwicklung auftreten können: — was eigentlich in allen Kunstformen hinsichtlich der

auf entsprechende Weise, wie die Genremalerei der Historienmalerei, den höhern Formbildungen untergeordneten Arten der Fall ist; da diese nur durch jene die Berechtigung erhalten überhaupt geschaffen zu werden, und von der Erinnerung an jene oder vielmehr an den durch jene hergestellten Allgemeinbegriff einen Theil ihrer Wirkung entlehnen müssen.

Zuletzt fügen wir noch eine Bemerkung über das Verhältniß der Malerkunst zu dem modernen Idealbegriffe bei. Diejenige Malerei, die an das romantische Ideal sich anschließt, bildet in ihrer geschichtlichen Erscheinung den stetigen Uebergang von diesem zu dem modernen Ideale, und trägt also nicht bloß, wie auf gleiche Weise auch alle andere Kunst, die einfache Foderung oder Nothwendigkeit des letzteren in sich, sondern ist ausdrücklich schon von seinem Geiste beseelt und geht mit Bewußtsein und Absicht über die von ihm dargestellte, romantische Gegenständlichkeit hinaus. Allerdings liegt die Nothwendigkeit dieses Hinausgehens in dem Geiste der romantischen Idealdichtung selbst, und insofern kann man wenigstens die italienische Malerei des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts eben so, wie die gothische Baukunst des frühern Mittelalters, als noch ganz innerhalb der Romantik stehend bezeichnen. Auch deutet die mächtige Lücke, welche sich zwischen der hohen Vortrefflichkeit der Malerei jener Zeit und der bis auf diesen Tag noch immer mehr gefoderten, als wirklich neuerstandenen, eigentlich modernen Malerkunst, in der Geschichte der dazwischen liegenden Jahrhunderte findet, unstreitig auf eine noch nicht ganz getilgte Differenz des Princips jener ältern Kunst von demjenigen, aus welchem ihre Schöpfung in der modernen Welt hervorgehen muß. Allein nichtsdestoweniger darf behauptet werden, daß in jener so ausgebreiteten, so organisch unter sich verwachsenen und so tiefsinnigen Kunstbildung jener Jahrhunderte, mehr als in irgend einer andern kunstgeschichtlichen Thatsache — da namentlich die Geschichte der Poesie nirgends in der neuen Welt einen solchen gediegenen Zusammenhang der Bestrebungen und Leistungen zeigt — die Totalität der modernen Kunstbildung mit selbstbewußter Ahndung in tief verständiger Symbolik vorausgenommen ist.

Dritter Abschnitt.

Von der Dichtkunst.

§ 60.

Nachdem in der bildenden Kunst der Begriff der Kunst sein Verhältniß zu der äußern Welt offenbart und auseinandergelegt hat, welches darin bestand, die Gesammtheit der endlichen Welt als Schein aus sich herauszusetzen, und eben durch dieses Setzen als die Wahrheit seiner selbst und dieser Welt die Idee der Gottheit auszusprechen: so kehrt er, durch diese Schöpfung einer Welt außer sich, die dennoch seine eigene bleibt, in sich bereichert und erhöht, zu seiner ersten Bestimmung zurück, das in einem einfachen Elemente der zeitlichen Aeußerlichkeit erscheinende Schaffen und Weben der idealen Phantasie zu sein. Es ist aber dieses Element seiner Erscheinung nunmehr ein solches, in welchem zugleich mit dem Geiste des Kunstideals auch die endlichen Dinge erscheinen können, die sich als in diesem Geiste aufgehoben bewährt haben. Ein solches Element aber ist unter allen übrigen Weisen der Erscheinung allein die, durch Schrift zum räumlichen Dasein und Bestehen befestigte Sprache; — deren Bedeutung demnach als Element der Poesie oder Dichtkunst wesentlich diese ist: die Erscheinung eines Geistes zu sein, welcher die Totalität der Natur und der Geschichte in sich aufgehoben

trägt und seine eigene Wesenheit frei an einzelne, zur erscheinenden Existenz herausgestellte Momente derselben anknüpft.

Die Dichtkunst, die in den meisten Darstellungen der Aesthetik entweder ausschließlich vor allen übrigen Künsten berücksichtigt, oder denselben als die dem Begriffe nach erste und das ideale Princip auch der übrigen enthaltende vorangeschickt wird— ist in Wahrheit die dem Begriffe nach letzte, d. h. die concreteste und inhaltreichste unter den Hauptformen der Kunst. Wäre freilich in der wissenschaftlichen Darlegung der Kunstlehre ein analytisches Verfahren erlaubt: so fände sich hiedurch jene umgekehrte Reihenfolge von der, die wir für die ächt dialektische und wissenschaftliche erkennen, gerechtfertigt; — und man sieht demnach, daß ganz folgerichtig diejenigen, welche (wie z. B. Solger) zum Princip der Aesthetik überhaupt den Begriff der Gottheit machen, für das Princip der Kunstlehre insbesondere den Begriff der Dichtkunst gelten lassen. Auch für den geschichtlichen Standpunct würde dieses Verfahren wenigstens in so fern zu rechtfertigen sein, als die Dichtkunst, wenn nicht überhaupt, so doch ihrer höheren Ausbildung nach die älteste der Künste ist, — und insbesondere, insofern sie eben wegen ihrer concreteren Natur dem geschichtlichen Völkerleben näher steht, als die übrigen Künste, deren Betreibung, je abstracter und in Bezug auf den Weltzusammenhang einseitiger dieselben sind, desto mehr ein einsames und isolirtes, und nur für die tiefere Betrachtung mit dem übrigen Geschichtleben zusammenhängendes Geschäft ausmacht. Indessen findet sich sogar in der geschichtlichen Zeitfolge die wahrhaft dialektische Reihenfolge angedeutet: indem auch dort die Ideal- oder Sagendichtung, welche alle Künste wie im Keime, aber nicht als aufgehobene, sondern als werdende enthält, an dem Beginne jeder höhern Geistesbildung und vor aller Kunst; von der Dichtkunst dagegen gerade die höchststehende und concreteste ihrer Arten, die dramatische, nur als die reifste Frucht einer allseitig vollendeten und nach allen einzelnen und einseitigen Richtungen hin bereits sich versucht habenden Bildungperiode auftritt. — Allein wenn bei irgend einem andern ästhetischen Gegenstande, so ist bei diesem gegenwärtigen

eine streng dialektische Entwicklung des Begriffs in seinem wesentlichen, idealen Zusammenhange mit den naheſtehenden Begriffen, und zwar vornehmlich mit den in dialektischer Ordnung ihm vorangehenden Begriffen der übrigen Kunſtformen die wichtigſte Aufgabe, die eine dem gegenwärtigen Standpunct der Wiſſenſchaft entſprechen wollende Behandlung der Aeſthetik ſich ſetzen kann. Wohl kaum in einem andern Fache iſt alles, was ſich auf analytiſchem, hiſtoriſchem und kritiſchem Wege an Aufklärung und Verſtändigung ſowohl über den Begriff und deſſen Beſtandtheile als ſolche, wie auch über das unter dieſem Begriff enthaltene Einzelne und thatſächlich Gegebene gewinnen läßt, auf ſo allſeitige und umfaſſende Weiſe und mit ſo glücklichem Erfolge verſucht worden und wird fortwährend von denkenden Betrachtern, die auf der Höhe der Bildung unſers Zeitalters ſtehen, verſucht, — wie in der Theorie und Geſchichte der Dichtkunſt. So daß alſo für dieſelbe, im Ganzen und Allgemeinen wenigſtens, kaum etwas anderes zu thun übrig ſcheint, als durch genaues Einreihen dieſer theoretiſchen Ergebniſſe und des Geſammtinhalts der Kunſtanſchau dieſes Gebietes in die Stetigkeit einer ächt dialektiſchen Folgereihe der äſthetiſchen Begriffbeſtimmungen, den ſtreng wiſſenſchaftlichen Ausdruck und mit dieſem die letzte ſpeculative Bekräftigung zu gewinnen für die, ihrem weſentlichen Inhalte nach längſt vorhandenen Lehren und Anſchauungen.

Als die aus der Form der Räumlichkeit in jene der Zeitlichkeit zurückgekehrte Kunſt pflegt häufig von Solchen, die eben dieſes Moment des Zurückkehrens aus der Räumlichkeit und des Aufhebens der künſtleriſchen Räumlichkeit, als ein nur für die ſpeculative Betrachtung vollkommen verſtändliches, überſehen, die Poeſie gemeinſchaftlich mit der Muſik in der Beſtimmung einer zeitlichen Kunſt, den räumlichen, d. h. den bildenden oder plaſtiſchen Künſten gegenübergeſtellt zu werden. *)

*) In vielen Werken über Aeſthetik findet ſich außer dieſer Eintheilung der Künſte in zeitliche und räumliche auch noch eine dritte Claſſe beigefügt: die der räumlich-zeitlichen Künſte, welche die theatraliſchen ſein ſollen. — Die wahrhaft dialektiſche Einſicht lehrt

Um aber die Bedeutung dieses Gegensatzes richtig zu würdigen, ist es nöthig, daran zu erinnern, wie die Form der Zeitlichkeit als die Form der Existenz des Geistes von vorn herein für die unmittelbare oder die durch den Begriff zunächst gefoderte Form aller Kunst erkannt ward. Als diese unmittelbare und erste Form war sie des Umschlagens und Uebergehens in die andere und ihr entgegengesetzte, in die Form der Räumlichkeit, nicht enthoben: — so gewiß aber jene ihre unmittelbare Identität mit dem Kunstbegriffe eine wahre und wesentliche, und nicht ein bloß zufälliges Zusammentreffen ist; wird auch über dieses Umschlagen in die Räumlichkeit hinausgegangen und die zeitliche Form als eine solche, welche das künstlerische Element der Räumlichkeit nicht als eine ihr feindlich entgegenstehende Macht außer sich, sondern als wesentlichen Bestandtheil ihrer selbst in sich hat, wiederhergestellt werden. Solchergestalt ergiebt sich die Form der Zeitlichkeit nicht als eine mit jener der Räumlichkeit in gleicher Kategorie für den Kunstbegriff stehende, sondern als die erste und die letzte für den Begriff, oder als diejenige, durch welche die andere, die wesentlich nur als ihr Gegegensatz besteht, vermittelt, und demnach von ihr abhängig ist. Zum Nachweis dieser Abhängigkeit für den Formbegriff der bildenden Kunst kann auf jene merkwürdigen Eigenschaften der Baukunst und der Malerei verwiesen werden, vermöge deren die erstere alle bildende Kunst mit Uebertragung der zeitlichen Verhältnißbestimmungen der Tonkunst in die Räumlichkeit eröffnet, die letztere aber mit Andeutung geistiger Handlung und Bewegung als des wesentlichen Inhalts aller Räumlichkeit dieselbe beschließt. Der Gewinn an Umfang und an Tiefe, den jene Selbstentäußerung in die Form der Räumlichkeit der Kunst gebracht hatte — dieser Gewinn steigert sich nochmals durch ihre Rückkehr in ihre erste Form, indem sie erst durch diese Rückkehr das volle Bewußtsein ihrer selbst in der Totalität ihrer Verhältnißbestimmungen

---

bereits in der Poesie diese Ineinsbildung des Räumlichen und des Zeitlichen erkennen, welche auf äußerliche Weise freilich nur in der Mimik und Orchestik vorhanden ist.

nach Außen gewinnt. — Wie daher die räumliche Form, unserer obigen Darstellung (§ 50.) zufolge, die höhere Wahrheit jener unmittelbar zeitlichen, so wird nicht weniger diese erneute zeitliche die höhere Wahrheit der räumlichen sein, indem das, was an sich in dieser schon vorhanden war, die zeitliche Thätigkeit und Lebendigkeit der schaffenden Idealphantasie in ihrer unter der Gestalt einer äußern, endlichen Wesenheit auftretenden Schöpfung, nun ausdrücklich als gegenwärtig und die eigentliche, volle Wirklichkeit des Kunstwerks ausmachend gesetzt wird. — Auf jede Weise ist daher jene Zusammenstellung der Poesie mit der Musik eine einseitige; und es könnte mit gleichem Rechte und nur in anderer Beziehung auch die Dichtkunst mit der bildenden Kunst gemeinschaftlich der Musik gegenübergestellt werden, als darstellende Künste der bloß in sich webenden und keine Wirklichkeit abspiegelnden. Das Wahre aber ist, daß jede dieser drei mit gleich selbständiger Bedeutung den andern gegenübersteht, und daß nur alle drei gemeinschaftlich in der von uns aufgezeigten dialektischen Reihenfolge den Cyklus des Kunstbegriffs abschließen.

Es wird also für die dritte unter den Hauptformen der Kunst ein solches Element gesucht, welches mit dem Tone zwar dieß gemein hat, daß es zeitliche Erscheinung der Thätigkeit des Geistes ist; darin aber sich von jenem unterscheidet, daß es diese Thätigkeit nicht als eine einfache und Unterschied und Mannigfaltigkeit erst durch ihr Eingehen in das Element der Erscheinung gewinnende, sondern daß es dieselbe in dem Reichthume ihrer innern Gliederung zeigt, welche in der Unendlichkeit ihrer Beziehungen auf die dem idealen Geiste vorausgesetzte Welt der Natur und der Geschichte besteht. Diese Beziehungen nämlich sind es, welche das zeitliche Dasein ausmachen, in denen nicht nur die gemeine, physische Räumlichkeit, sondern alles dasjenige, was man, weil es Gegenstand und Inhalt der bildenden Kunst ist, die künstlerische Räumlichkeit nennen kann — die Gestaltenfülle der sichtbaren Welt sammt ihren Bewegungen und Handlungen, also das Reich der Natur und der Geschichte, aufgehoben ist. Indem das Element der Poesie diese Gestalten in jenen Beziehungen als aufgehobene scheinen läßt, macht es sie

zwar nicht, wie sie in dem Elemente der bildenden Kunst dieß waren, unmittelbar zu Trägern des Idealgeistes; wohl aber offenbart es sie als das, was sie in Wahrheit sind, als wesentliche Momente der Idee dieses Geistes, die als solche auch umgekehrt von dessen Begriff und Wesen durchdrungen sind. — Es bedarf keines Beweises, daß dieses für die Poesie gefoderte Element kein anderes als die Sprache ist: denn es erhellt von selbst, wie in dieser, und nur in ihr, die verlangte Ineinsbildung des Inhalts der idealen Geistesthätigkeit mit der Form dieser Thätigkeit vollzogen ist. Die Sprache nämlich ist an sich oder ihrem Begriffe nach weder, wie der Ton, die unbewußte und unwillkührliche Aeußerlichkeit eines zeitlichen Werdens, Thuns oder Geschehens, noch, wie die räumliche und sichtbare Gestalt, der Absatz oder das Geschöpf einer Thätigkeit, die sich in dem Augenblick der Vollendung des Geschöpfes oder seines Heraustretens in das objective Dasein aus ihm zurückzieht: sondern sie ist Geschöpf und Erscheinung des schaffenden Princips als solchen, zugleich und ungetrennt in einem und demselben existirenden Momente. Auch der endliche Geist giebt sich in ihr nicht, wie in dem Klange, nur als zeitliches Dasein und physisch wirkende Kraft kund, und eben so wenig nur als eine der Natur gegenüberstehende und äußerlich auf sie handelnde Macht; sondern als eine die Natur aufgehoben in sich tragende und sie nur zugleich mit dem eigenen Selbst, nämlich mit der Allgemeinheit des Bewußtseins und der Erkenntniß, die dieses Selbst ausmacht, zu erneuter, höherer Objectivität aus sich herausseßende Wesenheit. Auf entsprechende Weise wird in dem Reiche des absoluten oder, bestimmter ausgedrückt, des idealen Geistes, wie die Kunst der sichtbaren Gestalten die Thätigkeit dieses Geistes in ihr Geschöpf eingehüllt hatte, so die Kunst der Sprache umgekehrt das Geschöpf in die Thätigkeit des Schaffens eingehüllt oder, was gleichviel ist, durch diese Thätigkeit offenbart vorführen. War in dem Begriffe der bildenden Kunst zuvörderst dieß ausgesprochen worden, daß der Idealgeist in der Kunst nicht nur ein in sich webender und brütender sei, sondern daß er schaffe und in sein Geschöpf übergehe; — war dort dieses Geschöpf eben als Geschöpf, und nicht als unmittelbare Erscheinung des Schöpfers

gegeben worden: so wird in der Poesie das Kunstwerk zwar nicht aufhören, in der Bedeutung einer That oder Schöpfung jenes Geistes, nämlich als das von ihm ausgesprochene Wort zu erscheinen; — allein es wird zugleich, was dort nicht ausdrücklich oder mit Bewußtsein gesetzt war, sondern sich nur an sich so verhielt, hier zum Selbstbewußtsein des Begriffs gebracht: daß der in dem Geschöpf oder dem Werk lebendige Geist nicht der eigene des Geschöpfs, sondern der allgemeine und ewige des schöpferischen Ideales sei.

Damit aber die Sprache diese Bestimmung erfülle, nicht bloß für den endlichen, sondern für den absoluten Geist des Ideals und der Kunst dieses Mittel zu sein, welches ihn nicht als daseienden überhaupt, sondern in der thätigen Beziehung auf seine Gegenstände offenbart: so muß noch ein Moment hinzukommen, welches ungeachtet seiner Aeußerlichkeit, dennoch als ein wesentliches betrachtet werden kann, da es nicht bloß zur Bewahrung, sondern bei weitem in den meisten Fällen auch zur Schöpfung der poetischen Kunstwerke, wenn gleich nicht in jedem einzelnen Falle zum anschauenden Genusse derselben, unentbehrlich ist. Es ist dieß jener Begriff des räumlichen Zeichens für die zeitliche Erscheinung: — von welchem eigentlich schon bei der Tonkunst hätte gesprochen werden sollen, da es für die höhere Vollendung und Selbständigkeit auch dieser letzteren unentbehrlich ist; von dem indessen, weil, was darüber zu sagen ist, bequem an die Bestimmungen über die Sprache sich anreiht, an gegenwärtiger Stelle das Nöthige nachgeholt werden möge — die Schrift. Zwar hat sich in Bezug auf diese eben in der neuesten Zeit das Vorurtheil gebildet, als könne sie bei Abfassung poetischer Werke auch wohl entbehrt werden, und sei in älterer Zeit selbst bei solchen Werken, die zu den umfangreichsten und den vollendetsten dieser Kunstform gehören, wirklich entbehrt worden: ein Mißverständniß, das, wie wir anderwärts nachzuweisen versucht haben, *)

*) In den beiden Schriften des Verfassers: über das Studium des Homer, und: über den Begriff, die Behandlung und die Quellen der Mythologie.

auf einer Verwechslung des Begriffs der Sagenbildung mit jenem der Dichtkunst beruht. — Nur durch die Schrift nämlich wird sowohl der Ton, als auch die Sprache zu einer solchen objectiven Aeußerlichkeit nicht bloß *an* dem Geiste der Kunst, sondern auch *für* diesen Geist erhoben, dergleichen, wie oben (§ 41.) gezeigt, für alle Kunst erfoderlich ist: als welche, um sich in jedem ihrer einzelnen Werke zum äußerlichen und individuell geschlossenen Dasein des Idealgeistes zu gestalten, einen solchen Gegensatz der Mächte der Subjectivität und der Objectivität voraussetzt, welchen man häufig als das Ringen des Künstlers mit seinem Stoffe, oder als den Kampf des Inhalts mit der Form zu bezeichnen pflegt. Freilich ist für den Dichter das in verschiedener Beziehung als Stoff und als Form ihm gegenüberstehende Objective nicht das einfache Wort, und auch nicht der Organismus der Sprache als solcher, sondern mit und in der Sprache die gesammte Welt der durch sie auszudrückenden Anschauungen und Vorstellungen, welche der einfachen Substanz des idealen Geistes der Kunst als das von ihm seine Gestaltung Erwartende, oder auch als das von ihm Auszufüllende und zu Beseelende gegenüberstehen. Allein eben so, wie dieser gesammte Inhalt der Sprache nur durch die Sprache, d. h. durch die Foderung, in die Form die Sprache auf ideale Weise hineingebildet zu werden, zu einer dem Geist objectiv gegenüberstehenden und ihn zum Kämpfen und Ringen mit sich nöthigenden Macht wird: eben so wird diese seine Objectivität, zugleich mit der Objectivität der Sprache als solcher, nur durch das Eingehen der letzteren in Zeichen und Schrift vollendet. Es ist also nicht allein das Bedürfniß einer erleichterten Aufbewahrung der poetischen Kunstwerke, welches für diese Kunst die Schrift unentbehrlich macht; und auch der durch den Gebrauch dieses Zeichensystems für den Künstler erwachsende Vortheil ist nicht als bloße *Erleichterung* seiner Arbeit zu fassen: — sondern die Schrift ist der symbolische Ausdruck für die Bestimmung des poetischen Kunstwerks zum objectiven Dasein und zur ewigen Dauer; ein Ausdruck, ohne welchen diese Bestimmung nicht zu klarem und vollständigem Bewußtsein gebracht werden, und also nicht mit der Macht des Begriffs oder der Idee, die sie der Subjectivität

des Künstlers gegenüber behaupten soll, wirken könnte. — Nach allem diesem müssen wir also an gegenwärtiger Stelle den schon sonst aufgestellten und mit mehrfachen, auch äußerlichen Beweisgründen unterstützten Satz wiederholen: daß jederzeit nur unter Voraussetzung und meist auch ausdrücklich durch Hülfe der Schrift ein poetisches, eben so wie auch ein musikalisches Kunstwerk hervorgehen könne; in dem Sinne, daß unter Kunstwerk ein selbständig in sich geschlossenes und in allen einzelnen Momenten seiner äußern Form die Schönheit ausgeprägt tragendes verstanden wird. Alle nur mündlich vorgetragene und, wenn auch ihrem Inhalte nach überdachte, doch ihre Form der Eingebung des Augenblicks verdankende und sie mit dem Vorübergehen dieses Augenblicks sogleich wieder aufgebende Dichtung ist nicht Kunst, sondern Sagenpoesie, deren Schönheit nicht ihr als einzelner angehört, sondern dem geschichtlichen Zusammenhange des Ideales, aus dem sie entquollen ist; so wie nicht weniger aller extemporirte Gesang oder Instrumentspiel (— welches letztere man nicht unpassend Phantasieren zu nennen pflegt) stets etwas Unselbständiges bleibt, und, um für schön gelten zu können, durch irgend einen ihm äußerlichen Zusammenhang ergänzt werden muß. *)

§ 61.

Das Verhältniß der Negativität oder des Gegensatzes, in welchem die Sprache der Poesie gegen die gemeine Sprache steht, welche die unmittelbare Erscheinung der Lebendigkeit des endlich-subjectiven Geistes ist, drückt sich darin aus, daß sie, gleich dem Tone in der Musik, als ein gleichgültiges, quantitatives Element behandelt wird. Mit der Tonkunst ist daher der Dichtkunst

*) Das Bewußtsein von der Wesentlichkeit der schriftlichen Abfassung namentlich des epischen Dichterwerks spricht sich ausdrücklich bei Dante aus, wenn dieser Dichter seine Leser durch den Zuruf: Lettore! anredet — eine Wendung, die offenbar ungeschickt und widersinnig wäre, wenn die Schrift, wie man gewöhnlich meint, nur als ein kümmerliches Surrogat für die lebendige Rede zu gelten hätte.

Metrum und Rhythmus gemein: deren strenges Gesetz indessen gemildert wird durch die Möglichkeit unendlich mannigfacher Verschiedenheiten, dem Charakter der verschiedenen Dichtarten gemäß, von dem einfachsten Wechsel der Längen und Kürzen an, bis zu jener irrationalen, nur noch hörbaren, aber nicht mehr meß- noch zählbaren Combination, welche in der metrisch ungedenen, aber vom Geiste zum freien Rhythmus beflügelten Rede Statt findet. — Wo die Natur der Sprache der quantitativen Bindung ihrer Laute allzusehr widerstrebt: da ergänzt sich der Rhythmus durch Assonanz und Reim, welche die qualitative Gleichheit oder Einerleiheit des durch ihn Gemessenen, die der Rhythmus nur voraussetzt, noch ausdrücklich setzen. — Der Foderung des Rhythmus und des Reimes in der äußerlichen Gestaltung der Sprache entspricht in Bezug auf das Innere oder den Gedanken- und Vorstellungsgang der Poesie die Foderung des bildlichen und metaphorischen Ausdrucks: durch welchen dieser Gedankengang auf gleiche Weise der subjectiven Innerlichkeit des endlichen Individuums und der logischen Gebundenheit seines abstrahirenden und reflectirenden Verstandes, wie dort die Sprache der Willkühr seiner Lebendigkeit, entzogen wird.

Rhythmus und Reim — welche man allgemein als die äußern Kennzeichen der Poesie zu betrachten gewohnt ist; entweder als die nothwendigen und unerlaßlichen, oder doch als solche, deren Mangel die künstlerische Würde eines Werkes jederzeit zweifelhaft macht — gehören zu den künstlerischen Momenten, hinsichtlich deren man sich gemeiniglich begnügt, ihre Wirkung zu empfinden, oder denen man nur eine technische Betrachtung widmet; obgleich eben sie vorzugweise vor andern geeignet wären, einen tiefern Blick in den speculativen Zusammenhang des Systemes der Kunstformen und in die Bedeutung der einzelnen unter diesen thun zu lassen. Selten ist man den merkwürdigen Widerspruch gewahr worden, der in diesem Umstande liegt, daß die Sprache, diese unmittelbare Erscheinung des lebendigen Gei-

stes, die mit diesem ihrem Inhalte die Irrationalität oder Incommensurabilität in der Stellung und Bewegung aller ihrer Momente theilt, als ein Quantitatives behandelt, und ihre Worte, gleich den gleichgültigsten und unbedeutendsten Lauten oder andern sichtbaren und fühlbaren Dingen, gezählt, gemessen und nach Gleichheit oder Ungleichheit des sinnlichen Klanges ausgewählt werden, — und daß dieß eben da geschieht, wo diese Sprache einen höhern und reichern Geist, als irgend anderwärts, ausdrücken soll. Eben dieser Widerspruch aber ist es, in welchem sich — wie allenthalben in Widersprüchen und absoluten Gegensätzen — die speculative Natur und Bedeutung jener Begriffe manifestirt. Es wiederholt sich in ihm, nur noch gesteigert und, so zu sagen, mehrfach durchgearbeitet, jener Widerspruch, der schon oben bei der Tonkunst auffiel; in welcher gleichfalls das Incommensurable des Naturlauts zur Meßbarkeit des Tones und zum rhythmischen und harmonischen Verhältnisse herabgesetzt werden mußte, um ein brauchbares Element für die künstlerische Objectivität des Idealgeistes zu geben. Auch ist eben dieses Herabsetzen des lebendigen Elementes der zeitlichen Erscheinung zur Negativität und Erstorbenheit des Quantitativen vollkommen analog jenem Ertödten der lebendigen Körperlichkeit zur starren und bloß schweren Materie, welches in der Baukunst und der Bildhauerkunst, so wie dem Verwandeln derselben Körperlichkeit in den körperlosen Schein einer Oberfläche, welches in der Malerei erfolgte. — Erst nämlich nach Zurückdrängung der gemeinen, endlichen Lebendigkeit, indem diese als das, was sie im Gegensatze zu dem absoluten Geiste in Wahrheit ist, als Negatives und Todtes ausdrücklich gesetzt und demgemäß behandelt wird, kann das höhere Leben dieses Geistes in Erscheinung übergehen: in eine solche Erscheinung, in welcher von der gemeinen Erscheinung eben nur dasjenige beibehalten wird, was an ihr das Element der Aeußerlichkeit ist; was aber ihr Fürsichsein und ihre Substantialität ausmachte, entweder bei Seite gelegt, oder ausdrücklich zur erscheinenden Aeußerlichkeit verarbeitet wird.

Die Stelle übrigens, welche der Rhythmus in der Dichtkunst einnimmt, ist eine ganz analoge mit jener, welche ihm in der

Tonkunst zukommt. Denn wenn eine Verschiedenheit darin zu liegen scheinen könnte, daß der Ton bereits etwas quantitativ Bestimmtes ist, die Sprache aber durch den Rhythmus erst dazu wird: so ist dieß zwar wohl ein Unterschied des Begriffs beider Künste, aber nicht in Bezug auf den Rhythmus als solchen: denn für diesen bleibt es gleichgültig, ob die Gestalt, der er die Bestimmung der zeitlichen Quantität geben soll, ein auch in anderer Hinsicht bereits quantitativ, oder ein nur qualitativ Bestimmtes ist. Weil die Poesie nicht mehr jene Allgemeinheit des Idealgeistes, welche die Musik, sondern den nach der Totalität seiner Beziehungen zur Welt gestalteten und gegliederten Geist ausdrücken soll: so kann das Element ihrer Erscheinung nicht, wie dort, unmittelbar ein Element quantitativer Bestimmungen sein; — allein indem es bei der Verarbeitung zum besondern Kunstwerk als solches behandelt wird, so hat dieß die nämliche Bedeutung, wie dort: die Bedeutung des Ausscheidens von der Gesammtmasse des sonst dem künstlerischen Element gleichartigen Lebendigen, um dadurch ein reines, von der Berührung der stoffartigen Endlichkeit befreites Gefäß für die Idealschöpfung zu gewinnen. — Wenn bei der Einfachheit dieser Bestimmung nichts destoweniger eine große Mannigfaltigkeit der Art und Weise, wie dieselbe ausgeführt wird, oder der wirklichen Rhythmen für die besonderen Dichtarten und die einzelnen Werke in denselben gegeben ist, worin sich wie durch Wahlverwandtschaft der Charakter sei es der Gattung, oder des Individuums, freilich nur ganz allgemein und unbestimmt oder wie von fernher angedeutet findet: so ist diese Erscheinung eine nothwendige Folge von der allgemeinen Natur alles Lebendigen und Organischen, welche eben den Begriff und die Gestalt dieser Lebendigkeit jederzeit bis in die einfachsten, stoffartigen und negativen Elemente, die als Basis für die Seele dieses Lebendigen dienen, zurückführt, und hiedurch dieser Basis wenigstens den Typus ihrer Bestimmung aufdrückt. Daß indessen der erste oder unmittelbare Begriff des poetischen Rhythmus allerdings der einer einfachen und in aller Dichtung sich gleichbleibenden metrischen Bestimmtheit ist: dieß zeigt sich auch geschichtlich darin, daß fast allenthalben beim Beginn poetischer Literaturperioden lange Zeit hindurch nur Eine

metrische Form ausschließend gebräuchlich ist; wie denn z. B. in der griechischen Literatur Jahrhunderte hindurch nicht einmal das Bewußtsein von der Möglichkeit anderer, nicht nur gebundener, sondern nicht einmal ungebundener Formen schriftlicher Rede überhaupt scheint erwacht gewesen zu sein, als nur allein der des ursprünglich epischen, aber bald auf die verschiedensten Arten der Darstellung übertragenen Hexameters. — Das entgegengesetzte und doch im Allgemeinen noch auf derselben Begriffbestimmung beruhende Extrem zu dieser absoluten Einfachheit, Gleichartigkeit und Gebundenheit ist der ungebundene Rhythmus oder die sogenannte rhythmische Prosa, in welcher bei dem freiesten, durchaus unbestimmten und irrationalen Wechsel der Maaße nur die einfache Thatsache, daß überhaupt gemessen wird, hindurchscheint oder hindurchklingt. Auch dieser Rhythmus nämlich ist keineswegs von dem Begriffe der Poesie, wie häufig geschieht, auszuschließen; ja er ist, wie weiter unten gezeigt werden wird, für gewisse Arten dieser Kunst der eigenthümlich gehörige: und wenn es erlaubt wäre, wie sonst häufig geschah, die Kunst der ungebundenen Rede noch als eine besondere Formbildung des Kunstbegriffs, der Dichtkunst gegenüberzustellen, so würde dieser bereits von den Rednern und den Kunstrichtern der Alten mit größter Sorgfalt angewandte und vielfach besprochene Rhythmus, der Numerus, das unterscheidende Kennzeichen von Kunstwerken der Beredtsamkeit ausmachen. Indessen bleibt dieser irrationale Rhythmus allezeit nur solchen Werken vorbehalten, welche eine schon vorhandenene poetische Literatur voraussetzen, und gleichsam an der äußersten Grenze der Dichtkunst stehen, wo diese in das Gebiet entweder der Wissenschaft, oder der unmittelbaren, aber geisterfüllten Lebensthätigkeit überzugehen im Begriffe ist; so wie er andererseits für das der eigentlichen Kunstpoesie geschichtlich Vorangehende und bereits in der aus dem Stegreif gesprochenen mündlichen Rede, und besonders wohl auch in der Thätigkeit der Sagendichtung Statt findende zu gelten hat.*) — Denn als begriffmäßige Basis der Kunst

*) Was man in der morgenländischen Dichtung Verse zu nennen pflegt, ist großentheils nicht anderes, als solche ungebundene Rhythmen,

ist der Rhythmus doch wesentlich ein Rationales, oder nothwendig verbunden mit dem Metrum, und jenes Irrationale kann nur einerseits als der Keim, aus welchem sich die rationale Gestalt entfaltet (— wie auch geistig die Sagendichtung der Keim nicht allein der Poesie, sondern aller und jeder Kunst ist) — betrachtet werden; andererseits, wiefern es dennoch für das basische Element der Kunst gelten soll, als ein durch den allgemeinen Begriff des Metrums, der in andern Kunstwerken verwirklicht ist, Ergänztes und Getragenes. Jedenfalls aber ist auch umgekehrt dieser Begriff des freien Rhythmus von hoher Wichtigkeit für das Verständniß des gebundenen oder metrischen; weil sich nur in jenem mit vollkommener Deutlichkeit kund giebt, wie die in der Rede lebende Macht des Idealgeistes sich durch sich selbst und ohne alle künstliche Berechnung, ja oft sogar ohne Bewußtsein und Absicht eine rhythmische Form giebt: woraus erst vollkommen deutlich erhellt, wie sehr auch die metrische Form für eine nothwendige und durch den Begriff der Kunst selbst gefoderte, und keineswegs nur für ein willkührlich beliebtes Spielwerk zu gelten hat.

Die höhern Grade der Mannigfaltigkeit und der lebendigen Wirksamkeit metrischer Rhythmen sind bedingt durch ein strenges Gesetz der Unterscheidung von langen und von kurzen Sylben in der Sprache; welches Gesetz seinerseits wiederum nicht ohne Vorausbestimmung zu dieser künstlerischen Rhythmik sich bilden kann. Auf entsprechende Weise mit der höhern Ausbildung und dem einseitigen Vorherrschen der Rhythmik in der Musik des Alterthums — ist es auch die antike Poesie, welche auf dieser vollendeten Ausbildung der rhythmischen Form beruht, und eine Sprache, welche diese Ausbildung möglich

---

die sich nur mehr oder weniger antithetisch gestalten. Das merkwürdigste aller Beispiele eines ganz kunstlosen, und nur durch die augenblicklich wirkende Macht des göttlichen Geistes hervorgerufenen Rhythmus der Rede geben sämmtliche von den Evangelisten aufbewahrte Aeußerungen Christi, in denen sogar die nothwendige Ungenauigkeit der Ueberlieferer, und die Uebertragung in eine fremde Sprache (— da alle gebildete Sprachen, wie jede nicht ganz geistlose Uebersetzung eines rhythmisch stylisirten Werkes zeigt, in einer metrischen Verwandtschaft unter einander stehen) — die Spuren des geist- und seelenvollsten Rhythmus nicht hat verlöschen können.

macht, vorfindet. Nicht mit Unrecht kann man dieses strengere Gesetz des Rhythmus mit dem Kanon der Sculptur vergleichen, welcher gleich jenem ein Lebendiges auf quantitative Bestimmungen zurückzuführen scheint, um es zum Ausdruck eines höhern Geistes, als der unmittelbaren oder endlichen Lebendigkeit fähig zu machen: — dahingegen das rhythmische Gesetz der neueren Sprachen, welche in das Princip der romantischen und der modernen Idealwelt hineingebildet sind, vielmehr der malerischen Perspective und dem Helldunkel analog gefunden werden wird; da es sich enger an den Sinn der Worte und an die Bedeutsamkeit oder gleichsam die Rangordnung der einzelnen Sylben anschließt, und demzufolge der mannigfachsten, ihm fremdartig scheinenden Modificationen fähig ist. — Diese Beziehung auf den Sinn macht einerseits eine größere Einfachheit der metrischen Formen, andererseits eine Ergänzung dieser Formen durch den Reim nothwendig: jenes, indem die weiteren rhythmischen Variationen und Bestimmungen eben durch den Accent zu dem Metrum hinzukommen, und, wenn dieses ein zu kunstreich gegliedertes und verwickeltes wäre, mit diesem in Widerstreit gerathen würden; das letztere, damit nicht jene Bedeutung des Rhythmus, die Negation des endlich-lebendigen Ausdrucks der Sprache zu sein, gänzlich verloren gehe über jener seiner, wenn auch in seinem Begriffe begründeten oder durch diesen freigegebenen Annäherung an das Positive der sprachlichen Erscheinung des Geistes. — Nämlich der Reim (— dessen unvollständiger Anfang die Assonanz ist, welche auf ähnliche Weise, wie der ungebundene Rhythmus, auch in Prosa, und vornehmlich in der freien, aber von idealer Begeisterung getragenen Rede z. B. der Sagendichtung vorkommen kann, um auf diese Weise seinerseits für die geistige Wahrheit und Unwillkührlichkeit der künstlerischen Form des Reimes zu zeugen) — hat dieß mit dem Rhythmus gemein, daß er das Aeußerliche oder Physische der Sprache vor ihrer Fähigkeit, einen Sinn und geistigen Zusammenhang der Vorstellung und des Gedankens auszudrücken, hervorhebt; ja er geht in so fern noch weiter, als der Rhythmus, als der Zwang, welchen er der Sprache anthut, nicht das vereinzelte Moment ihrer zeitlichen Dauer, sondern unmittelbar ihr Qualitatives

selbst, wodurch sie eben Gedankenausdruck ist, betrifft. Weshalb denn auch gegen den Reim noch häufiger, als gegen den Rhythmus, der Tadel erhoben worden ist, ein leeres, den Geist des lebendigen Sprachausdrucks hinwegtändelndes Spiel oder Geklingel zu sein; *) und er in Wahrheit auch mehr noch, als jener, dem Mißbrauche der Geistlosigkeit sich ausgesetzt zeigt. — Nicht das Antithetische oder die Wirkung in die Ferne ist in dem Reim, wie man häufig dafür hält, das am meisten Charakteristische und von dem Rhythmus ihn Unterscheidende: denn beides hat auch dieser letztere, und selbst auf eine noch umfang- und wirkungreichere Art, z. B. in den Strophen, Antistrophen und Epoden der alten lyrischen Chorgesänge: — sondern das Hineintragen der Identitätbestimmung in das Qualitative des Klanges: wodurch dieser Klang zwar auf gleiche Weise, wie durch die Quantitätbestimmung des Rhythmus das Moment der zeitlichen Spracherscheinung, zum Symbol für die in der Verschiedenheit des unmittelbaren Sinnes der Worte sich gleich und treu bleibende Einheit des idealen Geistes gemacht, aber eben deshalb auch gewissermaßen vergeistigt, und jene sinnliche Freiheit und Kraft, die er bei ungebundnerem Zustande in der antiken Poesie hatte, ihm entzogen wird; — wie denn auch eben diejenigen Sprachen, die des Reimes am meisten bedürfen und sich seiner zu den umfassendsten Wirkungen bedienen, die am wenigsten wohlklingenden sind. — Auch von dem Reime ist es daher nicht schwer einzusehen, wie er dem Ausdrucke des romantischen und des modernen Ideales mehr, als jenem des antiken sich gemäß erweisen wird: da er wegen dieser Eigenschaft der Vergeistigung dessen, was zunächst der Körper der Sprache

*) Bekanntlich war es Klopstock, welcher unter dem hier angeführten Vorwande den Reim aus der deutschen Dichtkunst zu verbannen suchte — und welcher den Vorzug der deutschen Sprache vor der griechischen und der römischen gerade in den Umstand setzte, der den Reim nöthig macht, nämlich in das Zusammentreffen der Quantität mit dem Accente der Bedeutung. — Es bedarf keines besondern Beweises, daß beide Behauptungen auf einer Unkenntniß des speculativen Begriffs des Rhythmus und des Reimes (— welcher Begriff denn auch allein mit der ächt künstlerischen Anschau zusammentrifft) hervorgegangen sind.

genannt werden darf, offenbar mehr die Seite der Darstellung des allgemeinen Gedankens, als der besonderen Gestalt begünstigt.

Als ein zweites allgemeines Kennzeichen der Poesie pflegt man nächst Rhythmus und Reim nach dasjenige aufzuführen, was man im Allgemeinen das Bildliche der Rede und des Ausdrucks nennt. Es wird unter diesem Worte nicht allein der mehr oder weniger dem eigentlich Symbolischen und Allegorischen sich annähernde und in dasselbe übergehende Gebrauch der Metaphern und Gleichnisse gemeint; sondern überhaupt der Umstand, daß zum geistigen Organ der idealen Darstellung die Anschau und Vorstellung, und nicht der abstrahirende Verstand oder die speculative Vernunft genommen wird. — Der Sinn dieses wichtigen Gesetzes der poetischen Kunst wird am vollständigsten offenbar, wenn man dasselbe für das Moment der ausdrücklichen Negativität oder des Gegensatzes nimmt, in welchem die Dichtkunst gemeinschaftlich zwar mit aller Schönheit und Kunst gegen die speculative Wahrheit und Wissenschaft sich befindet, welches aber darum vorzugweise in ihr zum ausdrücklichen Gesetztsein kommen muß, weil durch ihr Element, die Sprache, ihr das Reich des reinen Gedankens und des Begriffs zuerst wieder in seinem ganzen Umfange aufgeschlossen ist, welches den vorangehenden Kunstformen und Phantasiethätigkeiten durch eben jene dialektische Negativität gegen dasselbe, wie durch ein Siegel verschlossen war. Des Eintritts aber in dieses Reich, das den übrigen Künsten durch ihre Natur versagt war, scheint die Poesie sich gleichsam freiwillig zu begeben, und, auch begabt mit Selbstbewußtsein und dessen unmittelbarem Ausdruck in der Sprache, dieses Bewußtsein lieber unter den Bildern einer ihm äußerlich gegenüberstehenden, angeschauten und vorgestellten Welt zu verhüllen, als geradehin in der Form seiner Absolutheit und seines Selbstgenügens es auszusprechen. — Diese Selbstbeschränkung der Poesie auf ein solches Element, welches zunächst nicht, wie das des Begriffs als solchen, der Sprache eigenthümlich, sondern ihr mit manchem anderen gemein ist, muß offenbar für einen ganz entsprechenden dialektischen Widerspruch gelten, wie jener, den wir als vorhanden in der Behandlung der Sprache als eines quantitativen Elementes aufzeigten; — und in ihr liegt

der Grund, weshalb man so häufig, und auch nach Gewinnung höherer Einsicht immer von Neuem wieder, die Poesie, wie ihrer äußern Form nach als ein kindliches Spiel, so ihrem Inhalte nach als eine unmündige, oder auch als eine sich selbst untreu gewordene Wissenschaft anzusehen pflegt. Allein wie dort die höhere Bedeutung jenes Spiels mit der Sprache durch die Beziehung auf die Tonkunst verdeutlicht werden konnte, deren abstract-allgemeine Idealität die Dichtkunst durch Metrum und Rhythmus sich aneignet: so giebt hier ein ähnlicher Bezug auf die bildende Kunst auch der Bildlichkeit des Inhalts der poetischen Kunst eine höhere Bedeutung. Nicht als solle entweder der Dichter, oder der Hörer oder Leser seines Werks bei den ihm unablässig vorgeführten äußerlichen Anschauungen eben wirkliche Kunstwerke jener Gattung vor Augen oder in der Erinnerung haben, oder jene Anschauungen ausdrücklich in der Form solcher Kunstwerke im Geiste an sich vorübergehen lassen. Dieß kann vielmehr eben so wenig gefodert sein, wie es gefodert ist, daß die poetischen Rhythmen ausdrücklich von musikalischen begleitet seien: — obgleich man auch dieses letztere als Foderung, oder wenigstens als Begriff einer höchsten Stufe der Kunstbildung neuerdings wiederum aufzustellen beliebt hat; da doch in Wahrheit eine solche Vermengung der verschiedenen Künste, wo sie wirklich als nothwendig zum Hervorbringen künstlerischer Eindrücke, oder auch nur als ersprießlich im höhern Sinne dazu betrachtet wird, von Unmündigkeit dieser Kunstbildung zeigt. Allein es zeigt sich in der dialektischen Stellung des Begriffs der Poesie zu jenem der bildenden Kunst enthalten, daß jene vorausgesetzte Welt der Anschau und Vorstellung eine bereits geistig verklärte ist: daher denn die Beziehung auf sie, oder die Handlung ihres Voraussetzens, im Gegensatze zu der abstracteren Verstandes- und Vernunftthätigkeit der Speculation keineswegs ein Herabsinken zu einem niederen Elemente, sondern in Wahrheit die Erhebung zu einem höheren und reicheren ist. Es gilt dieß sowohl von den Gleichnissen oder gemeinhin sogenannten Bildern im Einzelnen der dichterischen Rede — welche ausdrücklich dazu bestimmt sind, entweder den abstracteren Gedankenzusammenhang, den die Poesie nicht als solchen ausdrücken darf, zu verhüllen und zu überkleiden, und

gleichsam ihm einen Körper zu geben, oder auch die Anschaulichkeit eines ohnehin schon äußerlichen und sinnlich wahrnehmbaren Gegenstandes durch Vergleichung mit andern solchen Gegenständen und Beziehung auf diese zu erhöhen, und insbesondere durch Nebeneinanderstellen mehrer solcher Gegenstände die einzelnen nach der Gesammtheit ihrer innern und äußern Beziehungen deutlicher zum Bewußtsein zu bringen oder gleichsam sie geistig durchsichtiger zu machen; — als nicht weniger auch von der Totalität der sichtbaren und überhaupt der sinnlich wahrnehmbaren Gestalten, deren Vorstellung die Poesie zur Basis ihrer Gebilde macht, und welche ihr bei jedem ihrer schöpferischen Acte zur Seite und vor Augen stehen. Alle diese sind zunächst allerdings ein gegen den Geist und dessen unmittelbare Thätigkeit in Gedanken und Begriff — sich negativ verhaltendes Element; und auch als Endziel der dichterischen Schöpfung können sie keineswegs gelten, da eine Darstellung, die sich des Organs der Sprache bedient, wesentlich nur den Geist als solchen zur Erscheinung zu bringen bezwecken kann. Weshalb denn auch das leere Spiel mit Bildern und glänzenden, schimmernden Gestalten der Sichtbarkeit, wenn gleich schon einer höhern Sphäre angehörig, doch nicht weniger verwerflich ist, als das Spiel mit Rhythmus und Reim: — seinen gleich verwerflichen Gegensatz bildet ein entweder trockenes oder leer überschwängliches Verstandesspiel mit Symbolen und Allegorien. Allein sobald das Endziel und der eigentliche Inhalt der Dichtung wirklich jener absolute Geist der Kunst und des Ideales ist, dessen dialektische Entwicklung ihn durch das Element der bildenden Kunst hindurch zu demjenigen hinführte, welches das ihm als Geist eigenthümliche ist: so wird dieser nicht verfehlen, eben jenes, von ihm solchergestalt zur Vorstellung und Erinnerung herabgesetzte Element, welches er eben in der Handlung des Voraussetzens neu schafft, mit seiner eigenen Wesenheit zu durchdringen, und also geistig oder ideal zu verklären.

Es ist dieser hier erklärte Begriff der poetischen Bilderwelt, an welchen sich unmittelbar die Eintheilung der Poesie in Gattungen, oder vielmehr die dialektische Steigerung ihres Begriffs durch eine den Gliederungen auch der vorangehenden Hauptfor-

men der Kunst analoge Stufenreihe hindurch — anknüpfen läßt. Nothwendig erscheint nämlich diese der Anschau und Vorstellung vorgeführte Gegenständlichkeit als ein Inhalt der poetischen Kunst, der zwar, wie bereits bemerkt, in Wahrheit durch diese Kunst mit dem Geiste des Ideals belebt und beseelt wird; allein doch nicht dergestalt, daß diese Beseelung von vorn herein für eine ganz bewußte Handlung der Kunst gelten könnte. Vielmehr findet die Poesie diese Gegenständlichkeit zunächst als eine fremde Macht sich gegenüber, in der sie den Geist des Ideales gegenwärtig weiß, ohne aber noch zu erkennen oder es in der Art und Weise der Darstellung ausdrücklich kund zu geben, daß dieser Geist in Wahrheit zugleich ihr eigener ist. Die Stufen, auf denen sie zu dem Standpuncte dieses vollständigen Selbstbewußtseins emporsteigt, machen jene Dreizahl der Dichtarten aus, welche man in neuerer Zeit fast allgemein für die philosophische, allein statthafte und bedeutsame Eintheilung der Dichtkunst anerkannt hat; während das Princip der Trichotomie in Bezug auf die Tonkunst und die bildende Kunst, so wie auf die auch im Ganzen und Großen nach der Dreizahl sich gliedernde Kunst überhaupt, bis jetzt noch immer verkannt worden ist. Das Band, welches diese drei Formbildungen zusammenhält, ist in der Poesie ein engeres, als in der bildenden Kunst, und fast gleich eng, wie in der Musik: darum, weil hier der ideale Geist der Kunst aus seiner Entäußerung und Vielheit zu seiner Selbstheit und Einheit, die in der Musik eine unmittelbare war, hier aber eine erfüllte ist, zurückgekehrt ist: in welchem Verhältniß wohl der Grund liegen mag, weshalb man bis dahin meist in der Musik bloß die Einheit ihrer Arten, in der bildenden Kunst bloß die Vielheit derselben, und in der Poesie allein Einheit und Vielheit zugleich erkannt hat. — Dieselbe Begriffbestimmung der poetischen Bilderwelt übrigens, die jene Trichotomie begründet, ist es auch, deren Mangel alles, was man sonst noch unter dem Namen der schönen Redekünste begriffen hat — insofern es sich nicht an die eine oder die andere der drei angegebenen Dichtarten anschließt und in dieselben einreihen läßt, von dem Begriffe der Poesie, und somit von dem Begriffe der eigentlichen Kunst überhaupt ausschließt.

Was an diesem allem etwa Schönheit zu nennen sein möchte, namentlich, außer den in dasselbe eingehenden eigentlich poetischen Elementen, insbesondere noch die Kunst und die Naturkraft des Styles und des Ausdrucks überhaupt: dieß alles wird theils in dem Nächstfolgenden, theils späterhin im dritten Buche, auf die seinem Begriff angemessene Weise erörtert werden. Für jetzt aber ist der uns vorliegende Begriff der Dichtkunst dergestalt auszuführen, daß auf entsprechende Weise, wie auch bei den vorangehenden Kunstformen, jener dialektische Proceß, der die Dreizahl der besondern Formbildungen dieser Kunst hervorbringt, verfolgt und aufgezeigt wird.

A) Die epische Poesie.

§ 62.

Die unmittelbare und erste Gestalt der Dichtkunst ist diese, daß der ideale Inhalt dieser Kunst in Form einer zeitlichen Begebenheit auftritt, welche als unabhängig von dem schöpferischen Geiste der Kunst, als Gegenstand der Erkenntniß dieses Geistes äußerlich vorgestellt wird. Als zeitliche zugleich und von der Handlung des künstlerischen Darstellens vorausgesetzte ist diese Begebenheit wesentlich eine vergangene; die Darstellung selbst aber Erzählung oder Bericht eines zeitlich Geschehenen, im Gegensatze nicht bloß der Schilderung oder Beschreibung eines Ruhenden, sondern auch aller derjenigen Formen der Darstellung, deren Gegenstand auf irgend eine Weise ein gegenwärtiger ist. Dieß nun ist die allgemeine Begriffbestimmung des Epos; welche Dichtart, vorzugweise die gegenständliche oder objective, in ihrer subjectiven Form nach Rhythmus und Reim die einfachste ist, und, weil sie das Princip ihrer Abschließung zu individuellen Werken außer sich hat, die einzelnen ins Unbestimmte und Unbegrenzte auszudehnen vermag.

Gleichwie nach unserer obigen Auseinandersetzung (§ 51.) aus dem dialektischen Umschlagen des Begriffs der Tonkunst nicht bloß der Begriff der bildenden Kunst überhaupt, sondern sogleich der besondere Begriff der Baukunst nach seinem eigenthümlichen Charakter hervorging: so hier als entsprechender dialektischer Gegensatz zur Malerei nicht sowohl die Poesie überhaupt, als vielmehr die epische Poesie insbesondere. Es wird diese Verwandtschaft der beiden genannten Kunstformen auf nicht verwerfliche Weise auch durch den Sprachgebrauch ausgedrückt, welcher eine epische Darstellung (nicht bloß die, untergeordnet bleibende Schilderung sichtbarer Gestalten als solcher, sondern auch die den eigentlichen Inhalt des Gedichts bildende Darstellung des Zeitlichen) — ein Gemälde nennt. Wie aber der Uebergang aus der Form der Malerei in die des Epos ein wahrhaft dialektischer sei, nämlich ein durch den Begriff selbst gefoderter, und durch welchen das, was an sich schon in dem Früheren vorhanden war, in dem Späteren ausdrücklich gesetzt wird: dieß ergiebt sich aus dem, was oben über die Malerei gesagt ward: daß diese Kunst in Wahrheit schon Darstellung eines, noch in die räumliche Form verhüllten Zeitlichen, nämlich einer Begebenheit und Handlung, und in diesem Zeitlichen eines Geistes sei, in welchem vielmehr das Räumliche, als in dem Räumlichen der Geist aufgehoben ist. Nun aber ist das Epos nicht nur überhaupt, wie auch alle andere Poesie, Darstellung eines Zeitlichen, sondern auch ausdrücklich, wiefern es Zeitliches ist: weil in der epischen Erzählung die Zeit ausdrücklich theils im Allgemeinen, im Gegensatze des darstellenden Künstlers, als Vergangenheit, theils insbesondere, in Bezug auf den dargestellten Gegenstand, als das Princip der Zerlegung desselben in seine Momente, eingeführt wird. — Die einfache, von der Rücksicht auf den besondern Inhalt der Dichtung noch abgetrennte Form des Erzählens ist eben diejenige, die als die nächste oder unmittelbare Wahrheit jener bildlichen Darstellung erscheint, welche in räumlichen Formen dennoch wesentlich einen zeitlichen Inhalt zu geben beabsichtigte. Denn nur in dieser Form wird, zunächst ohne eine anderweite, mit dem Inhalt selbst vorgehende Veränderung dieser Inhalt in die Gestalt der Zeitlichkeit hinein-

gebildet; während in allen andern Formen sprachlicher Darstellung nicht die zeitliche Gestalt eines als selbständig vorgefundenen und vorausgesetzten Inhalts, sondern ein neu werdender Inhalt, der sich allerdings unter andern auch die Gestalt der Zeitlichkeit giebt, das Wesentliche ist.

Diese Unmittelbarkeit des Gegensatzes zur bildenden Kunst ist es demnach, welche der epischen Dichtung, diese für sich allein betrachtet und ohne vorangehende Vergleichung mit den übrigen Dichtarten, die ihre angewiesene Stelle sichert, für die unmittelbare und erste Gestalt des Begriffs der Dichtkunst zu gelten. Ob diese Priorität ihr auch geschichtlich zukomme vor den übrigen Dichtarten und namentlich vor der lyrischen, hinsichtlich deren es noch am meisten als zweifelhaft erscheinen könnte — kann einerseits zwar für den gegenwärtigen Zusammenhang um so mehr als gleichgültig erscheinen, als ja auch jene Voraussetzung der bildenden Kunst, aus welcher diese Priorität dialektisch abgeleitet ward, keine geschichtliche, sondern nur eine wissenschaftliche ist. Indessen haben in Bezug auf die Formbildungen der Dichtkunst auch die Verhältnisse ihrer geschichtlichen Zeitfolge ein eigenthümliches Interesse für den Begriff derselben: weil nämlich bei einer Kunst, die ausdrücklich das Bewußtsein des Geistes aufzunehmen und darzustellen die Bestimmung hat, sich erwarten läßt, daß auch in der Zeitfolge jener ihrer Formbildungen sich die weltgeschichtlichen Entwicklungsstufen dieses Bewußtseins mehr oder weniger deutlich ausdrücken werden. Allerdings sehen wir daher auch geschichtlich in jenen ältern Zeiten der Bildung theils des menschlichen Geschlechts überhaupt, theils einzelner Völker, in denen der Geist sich vorzugweise noch in äußerlicher oder gegenständlicher Gestalt erfaßte, die epische Form ausschließlich herrschen, während philosophische Zeitalter der lyrischen und der dramatischen Dichtkunst günstiger sind und die epische entweder ganz unterdrücken, oder ihr doch eine neue, von der ersten Unmittelbarkeit ihrer Erscheinung abweichende Wendung geben. — Will man nun in Folge dieser Betrachtung die epische Dichtkunst als die älteste unter den übrigen Gattungen dieser Kunst auszeichnen: so ist hiebei freilich die sehr nahe

liegende Verwechslung mit der Sagendichtung zu vermeiden, die, nicht eigentlich Dichtkunst, sondern, wie in dem Vorhergehenden gezeigt, der Bildung des Idealbegriffs angehörig, aller Kunst nothwendig vorangeht und, wie sie die eigenthümlichen Formbestimmungen aller Künste gleichsam im Keime enthält, so insbesondere viel mit der epischen — wiewohl kaum weniger auch mit der lyrischen und der dramatischen Poesie — gemein hat. Allein eben wenn die Kunst als objective, gebildete Gestalt sich aus dieser noch chaotischen Thätigkeit auszuscheiden beginnt, liegt es ihr am nächsten, den idealen Inhalt ihrer Darstellung als einen außerhalb der subjectiven Thätigkeit des Dichters bereits vorhandenen und dieser Thätigkeit gegenständlichen vorzustellen; und nur, indem die künstlerische Formthätigkeit sich zunächst als das äußere Mittel betrachtet, jenem an und für sich werthvollen Inhalte ein äußeres Dasein und Bestehen zu geben, wird sie allmählich sich zu dem Bewußtsein erheben, in sich selbst dasjenige zu besitzen, was diesem Inhalt seinen Werth und geistige Bedeutung giebt. Auf diese Weise erklärt sich die auf den ersten Anblick auffallende Erscheinung, daß wir sowohl in dem griechischen Alterthume, als auch selbst, zwar nicht ganz so auffallend, aber doch unzweideutig genug, in dem Mittelalter, ungleich früher epische Gedichte von der umfassendsten Conception und der durchgebildetsten Ausführung auftreten sehen, als lyrische Gedichte (— die doch von so ungleich geringerem Umfang sind) — entweder überhaupt, oder wenigstens in einer, jener der epischen Kunst entsprechenden Tiefe und Kunstvollendung. — Ein Umstand, der wohl dazu beigetragen haben mag, die Gelehrten unserer Tage den Begriff der epischen Poesie namentlich des Alterthums so sehr verkennen zu lassen, daß sie denselben, ohne es zu wissen, mit dem Begriffe der Sagendichtung oder Mythenerfindung zu verwechseln und in Eins zusammen zu werfen begannen.

Aus dem Gegensatze der epischen Dichtkunst zu den bildenden Künsten, und insonderheit zu der Malerei, geht zunächst die bekannte Regel für die epische Darstellung hervor, daß sie wesentlich und allgemein Erzählung, und höchstens nur auf bei-

läufige und untergeordnete Weise Schilderung *) und Beschreibung sein solle. Da dieser Begriff der poetischen Erzählung, eben mit ausdrücklicher Beziehung auf jenen Gegensatz, eine classische Ausführung in Lessings Laokoon erhalten hat, so können wir uns hier kurz darüber fassen. Einer besondern Bemerkung aber scheint insonderheit noch der Umstand zu bedürfen, daß die volle Strenge dieses Begriffs nur da erreicht wird, wo der Erzähler scheinbar alle Willkühr in der Auswahl der erzählten Begebenheiten aufgiebt, indem er eine stetige und durch keine dazwischenliegende Lücke unterbrochene Zeitfolge durch seine Erzählung dergestalt ausgefüllt werden läßt, daß der Leser erfährt, was in jedem einzelnen Theile derselben sich ereignet habe. Dieß ist die — von allen andern alten Dichtern, mit Ausnahme des einzigen Homer, freilich nur geistlos diesem classischen Epiker nachgebildete Form des antiken Epos, und, mit einer Wendung auf die Subjectivität des Dichters freilich, welche der Geist und Inhalt des romantischen Ideales foderte, auch der göttlichen Komödie des Dante **). Alle andern epischen Dichtungen nähern sich dieser Strenge mehr durch Instinct, als mit klarem Bewußtsein, und entfernen sich von ihr in demselben Maaße, als sie entweder die Würde eines den höchsten Inhalt alles Menschlichen umfassenden Epos aufgeben, oder auch, als sie allmählich den (unten weiter zu erklärenden) Charakter des modernen Epos oder des Romanes annehmen. — Es liegt

---

*) Das Wort Schilderung wollte Solger für die Darstellung der Malerei, um deren Unterschied von der plastischen zu bezeichnen, gebraucht wissen. Hiebei lag die richtige Ansicht zum Grunde, daß dieses Wort eine ihren Gegenstand vielmehr voraussetzende, als schaffende Darstellung bezeichne; eine solche aber die malerische, im Gegensatz der plastischen sei. Indessen ist es dem Sprachgebrauche gemäßer, die Bedeutung des Wortes Schilderung noch mehr zu beschränken, und nicht jede ihren Gegenstand zugleich voraussetzende Darstellung, sondern nur die Beschreibung eines Räumlichen, die durch Sprache und Wort geschieht, so zu nennen, wenn eine solche Anspruch macht, durch sich selbst eine künstlerische Wirkung hervorzubringen.

**) Vergl. die Schrift: über das Studium des Homer u. s. w. S. 104 ff., S. 145 ff.

nämlich in der beobachteten Stetigkeit der epischen Zeitfolge nicht nur jene Ausdrücklichkeit der Darstellung des Zeitlichen als Zeitlichen, die bereits oben von dem Epos gefodert ward, sondern zugleich der unmittelbare Ausdruck für jene Anlage der epischen Dichtart zu einer Universalität, die — auf entsprechende Weise, wie unter den bildenden Künsten namentlich die Baukunst, den Gesammtbegriff des Räumlichen als reine und dennoch zur concreten Gestalt gewordene Allgemeinheit darzustellen sich berufen zeigte — so einen ähnlichen und entsprechenden idealen Allgemeinbegriff des Zeitlichen an die Stelle des wirklichen Zeitlichen, d. h. der Geschichte setzen soll. Diese Bestimmung des Epos bewährt sich auch dadurch, daß es in den Zeiten seiner ersten Blüthe wirklich die Stelle der Geschichte vertrat, indem es die Interessen derselben, sowohl die allgemeinen, als auch die nationalen, insoweit sie damals erwacht waren, in sich aufnahm, und sich zur Gesammtdarstellung der mythisch-geschichtlichen Vorzeit abzurunden strebte. Weshalb denn insonderheit das antike Epos, wie dasselbe in die s. g. cyklische Dichtung überging, zugleich mit jener innerlichen oder speciellen, auch eine äußerliche oder allgemeine chronologische Vollständigkeit beabsichtigte, und alle Zeiten vom Beginne der hellenischen Götterwelt an bis zu dem durch die Sagendichtung gestellten Schlußpuncte jener Welt, die für das antike Ideal der Inbegriff alles höheren Geistigen war, mit seiner Erzählung auszufüllen trachtete *).

Man kann demzufolge auf analoge Weise von dem Epos sagen, daß es die Bestimmung habe, nicht sowohl alle zeitliche Wirklichkeit in sich aufzunehmen, als vielmehr innerhalb der durch die Idee der Schönheit vorzeichneten Weltansicht an die Stelle dieser Wirklichkeit zu treten; wie von der Baukunst dasselbe gesagt ward in Bezug auf die räumliche Wirklichkeit (§ 51). Gleich dieser letztgenannten Kunst schafft daher auch das Epos Werke von größerm äußerlichen Umfang, und, besonders in seiner ersten und unmittelbaren, d. h. in der antiken Gestalt, nicht

*) Vergl. über den Charakter dieses epischen Cyklus: über den Begriff u. s. w. der Mythologie § 41. (S. 258 ff).

sowohl abgeschlossene Kunstwerke, als Bruchstücke einer allgemeinen idealen Weltgeschichte; und seine verschiedensten Productionen werden sich in gewissem Sinne — wenn auch allerdings nicht in dem von ihren besondern Urhebern vielleicht beabsichtigten — zu einer Totalanschau dieses idealen Ganzen aneinanderreihen. Die allen gemeinschaftlich vorausgesetzte Anschau der räumlichen und sichtbaren Welt vertritt die Stelle eines inneren Bandes unter ihnen allen; — und hierin liegt zum Theil der Grund, weshalb die Schilderung dieser Welt, wiefern dieselbe für eine ruhende und bleibende gilt, nicht ohne Nachtheil der epischen Tiefe und Erhabenheit zu weit ins Einzelne verfolgt werden darf: weil nämlich das einzelne Gedicht, oder auch ein besonderer Theil eines solchen, sich hiedurch mehr als billig particularisirt, d. h. eine Anschau, die ihrem Begriffe nach eine allgemeine für den gesammten Geist dieser Dichtart ist, für sich allein nehmen will, und sich hiedurch als diesem Geiste entfremdet ankündigt; — welche Entfremdung dann nach Maaßgabe der übrigen Beschaffenheit des Kunstwerks entweder in Geistlosigkeit und Nichtigkeit, oder aber in Häßlichkeit ausartet *). — Andererseits aber ist es der nämliche Begriff der zeitlichen Allgemeinheit und Universalität des Epos und seiner Stellung zu den übrigen Kunstformen, und insonderheit zu der in ihm aufgehobenen idealen Räumlichkeit, aus welchem die Foderung an diese Dichtart hervorgeht: daß sie allenthalben genau bestimmte, als sichtbar ausgesprochene Gestalten zu Trägern der von ihr erzählten Begebenheiten und Handlungen mache. Es besteht hierin dasjenige, was man die Objectivität und Anschaulichkeit des Epos zu nennen und nicht bloß der Innerlichkeit und Gestaltlosigkeit solcher Begebenheiten, die in dem reinen Gebiete des Geistes vorgehen, sondern auch der Subjectivität von allem, was die eigene Persönlichkeit des

*) So kann man z. B. bemerken, daß die epischen Gedichte Byrons sich nicht weniger in pomphaften Beschreibungen von Naturscenen und von vorausgesetzter Schönheit aller Art ergehen, wie die geistlosesten Alltagsromane, oder wie die sentimentalen und die sinnlichen Epopöen einer gewissen Periode der deutschen Literatur.

Dichters betrifft, entgegenzustreben pflegt; — wiewohl, was die letztere betrifft, diese nicht für unvereinbar mit jener objectiven Anschaulichkeit und mit der Einbildung des zu Erzählenden in äußerlich heraustretende Gestalt gelten kann*). — Daß aber eben diese sichtbare Gestaltenwelt, welche den Hintergrund oder vielmehr den Träger des epischen Gedichtes bildet, auch ohne eigentliche Beschreibung oder Schilderung, durch bloße Andeutung mit kaum geringerer Lebendigkeit, wenn auch mit minderer Ausführlichkeit, vor die Vorstellung des Lesers tritt, wie ein malerisches Kunstwerk vor das Auge des Beschauers: darin besteht die Magie der Dichtkunst — welche Kunst als die eigentlich geistige sich eben dadurch von den ihr vorangehenden unterscheidet, daß sie, ohne in das Gebiet derselben überzugreifen, nichtsdestoweniger zugleich mit der Schöpfung des ihr eigenthümlichen Gegenstandes, durch diese Schöpfung und in derselben als ihre Voraussetzung und Grundlage zugleich lebendige Gegenbilder von den eigenthümlichen Gegenständen jener schaffend hervorruft.

Die verschiedenen Formbildungen der Dichtkunst unterscheiden sich unter einander (— was bei der Musik nicht der Fall war, weil dort die äußere Form von Stoff und Gehalt minder deutlich unterschieden ist) — auch äußerlich durch eine verschiedenartige Anwendung des Rhythmus und des Reimes; und es sind die eigenthümlichen Gestaltungen, welche diese beiden in den besondern Dichtarten annehmen, nicht sowohl aus einer selbständigen Analogie ihres Charakters zu dem Charakter dieser Dichtarten zu erklären, als vielmehr aus der Zweckdienlichkeit bestimmter Gestaltungen des Rhythmus für bestimmte Formbildungen der Dichtkunst. — So nun gilt für das Epos allgemein die Alternative entweder der genauen Bestimmtheit und durchgängigen Gleichmäßigkeit des Metrums, sei es mit, oder ohne Reim, oder aber vollkommener Ungebundenheit und

*) So würden wir z. B. keineswegs anstehen, Selbstbiographien, die mit ächt dichterischem Geiste abgefaßt sind, wie Göthe's Dichtung und Wahrheit, auf gleiche Weise mit andern in ähnlichem Geiste abgefaßten Geschichtwerken, der epischen Gattung beizuzählen.

Freiheit des Rhythmus. Durch die erstere, welche die nächste und unmittelbare Formbestimmung des Epos ist, wird die reine und wandellose Form der Zeitlichkeit, in die alle episch dargestellte Handlung und Begebenheit hineingebildet ist, dergestalt repräsentirt, daß, indem die negativen Formeinheiten der darstellenden Kunst und des dargestellten Gegenstandes unmittelbar in Eins zusammenzufallen scheinen, hiedurch die Bestimmung jedes der beiden vereinigten Momente für das andere veranschaulicht und beglaubigt wird. Der Vortrag der Erzählung erscheint um so reiner von aller Willkühr, je strenger er an die Gleichmäßigkeit jenes metrischen Gesetzes, welches die subjective Lebendigkeit der Sprache aufhebt und sie einem höheren Leben opfert, gebunden ist; und der Inhalt kündigt sich als um so vollständiger in die Darstellung eingegangen an, je mehr sich diese nur für die gleichgültige und jeden Anspruch auf Selbständigkeit ein für allemal abgelegt habende Form seines Aufnehmens giebt. — Darum ist auch dieser Umstand nicht ohne Bedeutung für den Begriff der epischen Form: daß in Zeiträumen, wo diese Dichtart blüht, sich meist instinctartig und allmählich ein allgemeines und typisches Metrum für dieselbe zu bilden pflegt; so daß keine besondere Schöpfung eines solchen für die einzelnen Kunstwerke gefodert wird *). — Was aber den Gebrauch der prosaischen Rede in verschiedenen Hauptgattungen des Epos, namentlich in dem Roman und der Novelle

*) Von epischen Werken, die zugleich an Umfang und Intention zu den ersten gehören, ist nur das Werk des Dante in einem eigens für dasselbe geschaffenen Versmaaße abgefaßt; und eben bei diesem wird dieß gerechtfertigt durch die weithin zu erwähnende besondere Beschaffenheit der Dichtung, die ein ausdrückliches Hervortreten der Individualität des Dichters mit sich bringt. — Erzählende Gedichte, die, wie z. B. die Wieland'schen, eine lose und lockere, und fast nur durch den — doch gleichfalls beliebig wechselnden — Reim gebundene Versart wählen, kündigen sich gleich den in Knittelversen abgefaßten Epopöen einer älteren Zeit, als solche an, denen der eigentliche Ernst der Kunst abgeht, und dieselbe mehr als Scherz betrieben wird. Auch aber für die leichteren und minder tiefen Arten des Epos hat sich, insofern dieselben doch auf höhere Kunstvollendung Anspruch machen, z. B. die achtzeilige strenggemessene Stanze als eine sehr angemessene Versart bewährt.

betrifft: so wird über diesen, da er sich unmittelbar aus dem geistigen Begriff dieser geschichtlich-idealen Gestaltungen des Epos ergiebt, weiter unten die Rede sein.

§ 63.

Als Dichtung überhaupt enthält das Epos zugleich mit seinem Inhalt und Gegenstand auch die Erscheinung des künstlerischen Schaffens selbst in Form der freithätigen, selbstbewußten Persönlichkeit; — als unmittelbare und erste Form der Dichtung läßt es dieses schaffende Wesen in der Gestalt des ruhigen, treuen und partheilosen Erzählers als gleichgültiges Mittel hinter den Inhalt, der somit ausschließend als Zweck der Darstellung erscheint, zurücktreten. In Bezug auf diesen Inhalt aber ergiebt sich aus dem Begriffe der epischen Poesie der Satz: daß seine Schönheit wesentlich nur in derjenigen Seite seiner Erscheinung bestehen kann, deren Form die Zeit nicht als Gegenwart und Augenblick, noch auch als Gegensatz von Vergangenheit und Zukunft, oder von Sein und Werden, sondern als vollendete und ruhende Vergangenheit ist. Dieß aber ist die Erscheinung des freien, auf dem Grunde einer ewigen, wandellosen Nothwendigkeit sich selbst seine Bestimmung gebenden Geistes, insofern dieser sich ein für allemal solche Bestimmung gegeben und zur selbständigen Besonderheit begrenzt hat. Der eigentliche Vorwurf der epischen Darstellung, dem alles andere nur als Mittel dient, ideale und künstlerische Würde aber nur durch dessen Abglanz und Wiederschein erhält, ist daher die freie, aber begrenzte Persönlichkeit, die in dieser ihrer Entschiedenheit überhaupt Charakter, insofern aber der absolute Geist der Poesie für ihren eigenen gilt, Held oder Heros heißt. Alle aus dem Zusammentreffen der Charaktere unter sich und mit der ewigen, ihren dunkeln Hintergrund bildenden Nothwendigkeit hervorgehenden Begebenheiten haben episches Interesse nur als der

Stoff, an welchem sich die Freiheit des heroischen Charakters bethätigt, oder als Handlungen und Thaten dieser Charaktere.

Die Form der Erzählung, die wir als die eigenthümliche des epischen Gedichts kennen lernten, kündigt sich auch in Bezug auf den Inhalt sogleich dadurch als die unmittelbare und den Formen der bildenden Kunst noch zunächst stehende Form der Dichtkunst an, daß sie die Totalität des idealen Gehalts der Kunst nicht in der Gestalt des dichterischen Schaffens selbst, sondern in der Gestalt einer absoluten Voraussetzung dieses Schaffens vorführt. Obgleich zu dem Bewußtsein gelangt, daß sie als Kunst eine von den Gegenständen ihrer Darstellung, (in welche die bildende Kunst selbstlos versenkt geblieben war) unterschiedene und denselben selbständig gegenüberstehende Wesenheit ausmacht: so hat sie doch noch nicht den Muth, diese Gegenstände sich ausdrücklich unterzuordnen, oder sich als die Macht, die diese geschaffen und ihnen ihre hohe geistige Bedeutung gegeben hat, anzukündigen; — oder vielmehr, sie vermag dieß darum nicht, weil sie, wenn sie hiemit beginnen wollte, ohne den Aufgang ihres eigenen Begriffs in dem Gegenstande selbst abgewartet und sich in diesem und durch Vermittlung von diesem als das, was sie ist, erkannt zu haben, hiedurch unter sich selbst auf jenen Standpunct der Unmittelbarkeit zurücksinken würde, auf welchem die Tonkunst stand, in der es eben darum noch zu keiner Trennung des Geschöpfs und des Schöpfers, und also noch zu keiner selbständigen Offenbarung des letzteren kam. Indem also der erzählende Dichter sich nicht für das, was er in Wahrheit ist, nämlich für den Schöpfer der idealen Wesenheit des von ihm erzählten Inhalts giebt, sondern für das gleichgültige Mittel oder Werkzeug der Offenbarung einer fremden und vorausgesetzten Substanz: so ist er in dem Falle, dieses sein eigenes Geschöpf als den Gott anzubeten, der seine Darstellung ohne das Verdienst ihrer Kunst mit aller Herrlichkeit des Ideales erfüllt. — In den bisher durchgegangenen Formen der Kunst wurde, was für das Hohe, das Ideale und Göttliche gelten sollte, unmittelbar der Anschau

vorgeführt: während andererseits die Sagendichtung der schöpferischen Phantasie und dem denkenden Geiste der Individuen freien Raum gelassen hätte, um die von ihr gegebenen leichten Umrisse und Andeutungen der Schönheit durch eigene Thätigkeit, und also dem vorgefundenen Bedürfnisse gemäß zu ergänzen. Die Poesie des Epos hingegen giebt zwar auf gleiche Weise mit jenen übrigen Künsten ein ganz bestimmt und ins Einzelne Gestaltetes; führt jedoch dasselbe nicht sowohl der unmittelbaren sinnlichen Anschau, als vielmehr dem Gedanken und der Vorstellung vor, und begehrt eine ausdrückliche bewußte Billigung und Anerkennung nicht für die Art und Weise ihrer Darstellung, sondern für den Gegenstand, wie dieser sich als einen von dieser Darstellung zugleich unabhängigen ankündigt. Unverkennbar nimmt sie daher als Kunst, deren Form zugleich die Form des Geistes und des Gedankens ist, auch die ausdrückliche Thätigkeit des Gedankens und des Geistes, wie diese schon vor aller Kunst in nothwendigen und ewigen Gesetzen und Form- und Inhaltbestimmungen vorhanden ist, in Anspruch: nicht allein, wie dieß auch die bildenden und die tönenden Künste und die Ideale thun, im Allgemeinen oder als freies und unbestimmtes Weben der Phantasie, mit mehr oder minder ausdrücklichem Hervortreten auch des Verstandes; sondern in besonderem Bezug auf ihre Gebilde, die ausdrücklich für die mit der Schönheit identisch gewordene Wahrheit gelten wollen. Der Inhalt des Epos giebt sich, oder wird von der Dichtkunst gegeben für die wahre Schönheit, d. h. für diejenige, die der vorstellende und erkennende Geist nicht durch die Macht einer äußerlichen Anschau hingerissen, sondern in freier Thätigkeit, als Schönheit anerkennen wird. Nothwendig muß daher die epische Dichtkunst in dieser ihrer Resignation, nicht durch sich selbst, sondern durch ihren Inhalt die Würde der Kunst zu behaupten, eines ihr mit dem speculativ erkennenden Geiste gemeinschaftlichen und beide vermittelnden Momentes sich bewußt sein, welches ihr diese Anerkennung ihres Gegenstandes von Seiten des letzteren zu verbürgen vermag, — eines Momentes, das, als die wahrhafte, concrete und dialektische Negativität aller bisher dafür erkannten Kunstschönheit, diese Schönheit, ohne ihre absolute Eigenthümlich-

keit zu vernichten, doch wiederum jenem rein und abstract thätigen Geiste der Wahrheit näher bringt, der die absolute Basis aller Schönheit war, und der sich hier ausdrücklich in der Schönheit wiederfinden soll.

Die hier ausgesprochenen Foderungen sind es, deren, wenn auch noch dunkles oder nur theilweise klareres Bewußtsein die Ansicht des Epos erzeugt hat, als sei dasselbe bestimmt, eine bildliche und symbolische Anschau des allgemeinen Weltwesens und der, in aller zeitlichen und geschichtlichen Lebendigkeit waltenden, ewigen und göttlichen Nothwendigkeit zu geben. Wiefern die wichtige Rolle, welche die mythischen Idealgebilde in dem Epos spielen, in dieser Ansicht bestärken konnten, wird in dem nächsten Paragraphen noch zu erörtern sein. Allein auch aus allgemein theoretischen Gründen meinte man diesen Beruf des Epos, die Allgemeinheit des Wahren und Göttlichen, im Gegensatze namentlich der Besonderheit und Einzelheit des Menschlichen, welche für den Inhalt der lyrischen und der dramatischen Dichtung galt, erweisen zu können. Man ging so weit, den Inhalt des Epos und jenen des Drama ausdrücklich als den Gegensatz der Nothwendigkeit und der Freiheit gegenüberzustellen, dergestalt, daß das Epos den Sieg der Nothwendigkeit, das Drama den Sieg der Freiheit darstelle und verherrliche *). — Durch diese Ansichten ward jedenfalls die Frage über den Inhalt dieser Dichtarten in das Gebiet derjenigen Begriffe verlegt, die bei ihrer Beantwortung unstreitig in ausdrückliche Berücksichtigung kommen müssen. Dasjenige nämlich, was man, indem man es als eigentlichen Gegenstand oder Inhalt jeder umfassendern und auf Erhabenheit Anspruch machenden poetischen Darstellung vorführte, den Kampf der Freiheit mit der Nothwendigkeit nannte — ist in Wahrheit nichts anderes, als der allgemeine Be-

*) Vergl. unter andern die scharfsinnige Auseinandersetzung dieses Gegensatzes in G. Hermanns, der Ausgabe der aristotelischen Poetik beigefügten Abhandlung über tragische und epische Kunst; wo der epische „Sieg der Nothwendigkeit" in ein Vollbringen der Zwecke der Freiheit durch das Schicksal und die göttliche Nothwendigkeit, der tragische „Sieg der Freiheit" in eine freiwillige Unterwerfung des heroischen Charakters unter die ewige Nothwendigkeit gesetzt wird.

griff einer solchen Wesenheit, als welche wir die Schönheit überhaupt definirten; in der sich die ewige Nothwendigkeit der abstracten speculativen Wahrheit zu einer solchen Einzelheit gestaltet, die, wiefern sie sich jener Nothwendigkeit, die als solche wesentlich Allgemeinheit ist, gleichsetzt, gar wohl ein Freies, sei es der That und Wirklichkeit, oder der Anlage und dem Sollen nach, genannt werden kann. Im gegenseitigen Kampfe sind beide Momente begriffen zu denken, wiefern das Hervorgehen des Freien oder des Schönen an sich ein Widerspruch ist gegen die Allgemeinheit des Nothwendigen oder Wahren; welche gleichsam nur gezwungen der höheren Nothwendigkeit als sie selber ist, nämlich eben der Nothwendigkeit des Freien, weichen wird. Da nun in der Poesie, und zunächst zwar und ausdrücklich in der epischen, die Schönheit als ein von ihrer Darstellung vorausgesetzter, die Anerkennung des Verstandes begehrender Inhalt auftritt: so läßt sich allerdings erwarten, daß jene allgemeine logische Grundbestimmung aller Schönheit in ihr ausdrücklich veranschaulicht werden wird, und jener Inhalt nur insofern für schön wird gelten können, als er in einer solchen Gestalt auftritt, die eben der lebendige, d. h. der von idealbildender Phantasie belebte, anschauende und vorstellende Verstand für die eigentliche Gestalt der Schönheit, wie diese aus dem Begriffe der speculativen Wahrheit und im ausdrücklichen Gegensatze zu diesem Begriffe entspringt, anerkennen muß.

Aus dieser Betrachtung ergiebt sich nun aber zugleich auch, daß eben die Einsicht in die Nothwendigkeit und Begriffmäßigkeit der Annahme eines solchen absoluten Inhalts für die Poesie — soviel die epische Poesie betrifft, auf das gerade Gegentheil dessen hinführt, was jener Ausspruch behauptete. Eben darum, weil die Schönheit dieses Inhalts für eine selbständige und nicht erst von der künstlerischen Darstellung entlehnte gelten soll: muß sie sich wesentlich in der Gestalt eines Freien darstellen, welches schon durch sein Dasein oder seine der ewigen Nothwendigkeit gleichsam abgerungene Existenz diese Nothwendigkeit, die freilich stets seinen negativen Grund ausmacht, bezwungen hat. Die Darstellung des Nothwendigen als solchen kann nur in so fern für eine schöne gelten, insofern eben die

Darstellung das Moment der Freiheit zu dem Dargestellten hinzubringt: um aber dieß zu können, muß sie ausdrücklich und selbständig hervortreten, und sich selbst offen und bewußt für dasjenige geben, was sie wirklich ist. Die epische Poesie aber wird nicht umhin können, diese wesentliche Eigenschaft aller Schönheit, (— die wir nur darum nicht von vorn herein ausdrücklich als solche namhaft machten, weil Freiheit in diesem Zusammenhange überhaupt mehr eine der Vorstellung, an welche eben hier die Kunst sich wendet, als dem streng speculativen Gedanken angehöriger Ausdruck ist, der seine eigentlich wissenschaftliche Bedeutung wesentlich in einem andern Zusammenhange findet) — auf die sie für sich selbst verzichtet hat, ausdrücklich dem von ihr vorgeführten Gegenstande beizumessen, und diesen als einen solchen darzustellen, der sich von dem gemeinschaftlichen Boden aller Schönheit, von der ewig mit sich identischen Wahrheit und Nothwendigkeit nicht durch eine ihm fremde und äußerliche Macht, sondern allein durch sich selbst losgerissen hat. Wiefern dennoch zugleich auch jene allgemeine Wahrheit und Nothwendigkeit in Bildern und Symbolen, von deren Ursprung, Natur und Bedeutung bald weiter die Rede sein wird, der Anschau und Vorstellung vorgeführt wird: so geschieht dieß nicht, um die eigentliche Schönheit des Gedichtes in diese Seite zu verlegen, sondern nur, um der Darstellung der Freiheit die Unterlage zu geben, ohne welche dieselbe gleichsam in der Luft schweben würde. Denn so wie die Schönheit ihrem abstracten Begriffe nach nur dadurch unendliche, mikrokosmische Einzelheit ist, daß sie die Idee der speculativen Wahrheit sich voraussetzt und in sich aufnimmt: eben so wird die als Schönheit dargestellte Freiheit für solche erkannt nur durch die Anschaulichkeit des organischen Hervorsprießens derselben aus dem Boden der gleichfalls klar erkannten und gewußten Nothwendigkeit einer ewigen und unveränderlichen Weltordnung. Die Darstellung dieser Weltordnung wird folglich in dem epischen Gedicht auf entsprechende Weise, wie in den vorangehenden Kunstformen die von verschiedenen Seiten aus unternommene Darstellung des Rationalen oder der endlichen Welt, — an deren Stelle sie hiemit in der Dichtkunst tritt — das basische Ele-

ment oder gleichsam das Knochengerüst des Kunstwerks ausmachen, welches aber, um zum schönen zu werden, ausgefüllt werden muß durch die Darstellung des Freien. Dieses Freie nun, welches sich der freien, selbstbewußten Vorstellung als solches darbieten soll: was sonst könnte es sein, wenn nicht die unendlich bestimmte, aber nur durch sich selbst und durch keinen äußern zureichenden Grund bestimmte Individualität des Charakters geistiger und menschlicher oder menschenähnlicher Geschöpfe? Nur dieser Charakter ist, gleich der Schönheit selbst, ein Mikrokosmus, der, ohne seine universelle und selbständige Natur aufzugeben, ins Unendliche vervielfältigt werden kann; nur er also ist innerhalb derjenigen Welt, die der Vorstellung des selbstbewußten, aber nicht speculirenden, sondern anschauenden Geistes vorliegt, das unmittelbare und natürliche Symbol für den Begriff der Schönheit, welches dieser Begriff auch ohne sinnliche Gegenwart und ohne ausdrückliches Bewußtsein dessen, was es eigentlich zum schönen macht, nämlich der künstlerischen Darstellung, als wirklich Schönes gelten lassen kann. — In die Darstellung des Charakters legen wir demnach den eigentlichen Zweck oder geistigen Gehalt des epischen Gedichts, und nehmen darum für dasselbe den althergebrachten Namen des Heldengedichts wieder in Anspruch; da Held oder Heros der nicht unpassende Ausdruck für einen solchen Charakter sein möchte, der das, was er ist, vollständig in die Erscheinung reflectirt, und diese seine Erscheinung durch seinen eigenen geistigen und sittlichen Gehalt, ohne wesentliches Mitwirken äußerer Umstände, zur schönen erhebt.

Eine auffallende Bestätigung findet der hier aufgestellte Begriff der dramatischen Poesie, namentlich im Gegensatze der dramatischen, durch eine sorgfältigere Erwägung desjenigen, was auch im Leben und außerhalb der eigentlichen Kunst die Erzählung eines Geschehenen vor der Anschau des Gegenwärtigen (— welche letztere die dramatische Poesie zu ersetzen, oder vielmehr innerhalb ihres idealen Gebietes neu zu erschaffen die Aufgabe hat) — entweder voraus, oder dergestalt mit dieser Anschau gemein hat, daß dieselbe wenigstens nicht im Vortheil gegen sie steht. Dieß nämlich ist offenbar nicht dasjenige, was eben den

Augenblick und die Gegenwart ausfüllt: die innerhalb beschränkter Zeiträume entstehenden, wechselnden und verschwindenden Zustände, Begebenheiten und Handlungen, wiefern dieselben ein eigenthümliches Interesse haben, in welches das Interesse, das die Charaktere einflößen, die sie betreffen oder von denen sie ausgehen, nur als Moment eingeht. Alles dieses im engern Sinne dieser Worte Zeitlich und Augenblicklich zu nennende verlangt unmittelbar geschaut, erfahren und — wie man es nicht unpassend ausdrückt — erlebt zu werden, um nach seinem vollen Inhalt und seiner eigentlichen Bedeutung erkannt, und im geistigen, ästhetischen und ethischen Sinne genossen werden zu können. Anders verhält es sich mit demjenigen, dessen Substanz hinter der Ausfüllung des Zeitmomentes verborgen bleibt, und nur in der Continuität eines längern Zeitraums oder in der Zusammenfassung verschiedener und von einander getrennter Momente zur Erscheinung kommt. Ein solches nun ist offenbar die Freiheit in jener ihrer auf unbegrenzte Weise aus ihr selbst entstehenden Bestimmtheit, welche wir Charakter nennen. Um daher einzusehen, wie zum Hervorrufen einer lebendigen Anschau dieser Freiheit vorzugweise eine solche Erzählung vergangener Begebenheiten und Handlungen, die den stetigen Zusammenhang derselben festhält, geeignet ist — darf man nur sich darüber verständigen, auf welche Weise man auch in dem Leben und der Wirklichkeit den Charakter und die freie Eigenthümlichkeit der uns umgebenden menschlichen Gestalten entweder kennen zu lernen, oder wenigstens dieser Erkenntniß sich bewußt zu werden pflegt. Ist es etwa, indem wir irgend einem lebendigen Vorgange, einem Streite oder Kampfe, oder auch wohl einem Spiel oder Scherz, überhaupt einer in der Gegenwart des Augenblicks geschehenden Handlung jeder beliebigen Art als Zuschauer beiwohnen, oder vielleicht auch persönlich daran Theil nehmen: — ist es in solchen Augenblicken, daß uns über das Wesen der handelnden oder in das Ereigniß verflochtenen Menschen eine Klarheit aufgeht, die wir bei ruhiger Betrachtung und Sammlung vergebens suchten? In Wahrheit möchte vielmehr selbst dann, wenn, wie dieß oft der Fall sein kann, dergleichen Vorgänge wirklich geeignet sind, uns tiefere

Aufschlüsse über die handelnden Charaktere zu geben, als vielleicht ihr ganzer übriger uns bekannter Lebenslauf nicht vermochte, dennoch das anschauende Bewußtsein hierüber und der eigentliche Besitz jener Erkenntniß erst nachher uns zu Theil werden, wenn nach vorübergegangenem Sturme des augenblicklichen Geschehens wir mit beruhigtem Sinn auf das Geschehene zurückblicken und, dasselbe episch vor dem Geiste auseinanderbreitend und es zusammenstellend mit demjenigen, was uns vielleicht sonst über jene Personen bekannt war, aus diesem allem das Ergebniß einer nicht dem Augenblick und der Gegenwart, sondern dem stetigen Gesammtleben des Geistigen angehörigen Totalanschau ziehen. — Wenn nun aber eine unmittelbar erlebte That oder Handlung auch von schon bekannten Menschen, je bedeutender sie, und je größer die dadurch hervorgebrachte Ueberraschung ist, desto stärker den Geist gleichsam fesselt und gefangen nimmt, so daß wir eines längern Zeitablaufs und angestrengterer Sammlung des Gemüths bedürfen, um aus dem früheren Bilde des Charakters und diesen neu hinzukommenden Zügen ein anderes, vollständigeres Ganze zusammenzusetzen; während es bei neu erworbener Bekanntschaft mit Individuen mit Recht als allgemeiner Grundsatz gilt, nicht nach einer einzelnen Handlung ihren Charakter zu beurtheilen, als welche diesen, je vollständiger sie eine in sich abgeschlossene und einige ist, desto mehr nur einseitig kund zu geben vermag: — so wird von diesem allem das Gegentheil von einer Erzählung gelten, die ein Individuum uns von seinen eigenen oder von fremden Handlungen und Lebensschicksalen vorträgt. Hier wird eben die Abwesenheit jener Macht der Gegenwart, die den Geist mit dem besonderen Inhalte des einzelnen Zeitmomentes ausfüllte, ihn nöthigen, diese Erfüllung in der organischen Einheit dessen zu suchen, was eine Vielheit von Zeitmomenten ausfüllte, deren keiner der unmittelbar gegenwärtige ist. Dieses Organische sind aber zunächst unstreitig die handelnden und leidenden Charaktere; da jede etwa noch höhere oder allgemeinere Einheit des in der Zeit Geschehenden, um aus dem Vereinzelten und Augenblicklichen, also auf anschauliche und concrete, und nicht auf bloß abstracte Weise begründet zu werden, die vermittelnde Anschauung

eben dieser Charaktere voraussetzt. Man kann daher bemerken, daß auch schon im gewöhnlichen Leben das Interesse des Erzählens mehr auf der Darstellung und Schilderung der Charaktere zu beruhen pflegt, als auf der pathetischen oder auch der komischen Kraft der Situationen; daß vielmehr bei Gegenständen, an denen diese Kraft die vorherrschende ist, der Vortrag meist entweder in das unmittelbare Dramatisiren des Gegenstandes, oder in eigentliche Conversation oder Auffoderung zum Erwiedern eingeht. — Wenn aber dieser eigenthümliche Beruf der Erzählung, die Anschau des freien Spiels der lebendigen Charaktere zu geben, in dem gemeinen Leben, wegen der vielfachen Verflechtung der Interessen dieses Lebens in der Gegenwart des Augenblicks, nur unrein und getrübt hervortreten kann: so wird die Kunst ihn reiner bewahren und vollständiger verwirklichen; indem sie jene bei dem Anhören der Erzählung meist auf die Charaktere und Gesinnungen gerichtete Aufmerksamkeit benutzt, um an dem Spiel derselben die *epische Schönheit* sich entfalten zu lassen.

Für die Form und äußere Erscheinweise der epischen Dichtart ergiebt sich aus diesem Begriffe ihres Inhalts zuvörderst dasselbe Resultat, welches wir bereits oben aus ihrem Verhältniß zu dem Zeitbegriffe ableiteten: nämlich ihre äußerliche Unbegrenztheit und Allgemeinheit, und die Schwierigkeit, ihre einzelnen Werke streng zu künstlerischen Individuen abzuschließen. Denn nicht nur ist jeder einzelne, von dieser Poesie dargestellte und als Held eines Werks zu dem schöpferischen und beseelenden Princip von dessen Schönheit erhobene Charakter durch epische Erzählung einer Entfaltung ins Unendliche fähig; sondern es wird insonderheit auch Aufgabe dieser Dichtung, die Darstellung verschiedener Charaktere dergestalt in einander zu verflechten, daß die von ihnen ausgehende Schönheit sich gegenseitig durchdringe und erhöhe: eine Darstellung, die deshalb nie leicht eine immanente Grenze findet, weil es nicht eine besondere und einzelne Beziehung dieser Charaktere auf einander, eine *Einheit der Handlung* ist, in welcher die epische Schönheit ruht, sondern diese Schönheit gleichmäßig aus allem, was zu dem Dasein und der Erscheinung dieser Charaktere ge-

hört, ausgestrahlt, und auch von der gesammten Umgebung derselben auf entsprechende Art zurückgestrahlt wird. Man hat daher Unrecht, an das epische Gedicht die Foderung einer ähnlich vollendeten Umgrenzung und Abrundung zu stellen, wie von dem dramatischen Gedicht mit Recht eine solche verlangt werden kann; — vielmehr thut es dem Kunstwerthe desselben keinen Eintrag, wenn es, wie die Ilias, wie der rasende Roland, oder wie Wilhelm Meister, als Bruchstück einer ins Unbegrenzte fortzuführenden Zeitreihe von Begebenheiten auftritt, in deren Theilnahme stets neue Charaktere eintreten, die mit den früher aufgetretenen zu einer Gesammtgruppe sich vereinigen. Je unabhängiger die epische Anschau von allen besonderen, sinnlichen Bedingungen ist, an welche die vorangehenden Kunstformen noch festgeknüpft waren: desto weniger braucht die Darstellung hier einen weiteren Umfang ihrer Gebilde zu scheuen, und desto sicherer kann sie zugleich auf eine freie Ergänzung und Weiterführung derselben durch den Geist und die Phantasie des Lesers rechnen. Jene Zusammenziehung daher in diejenigen äußern und innern Grenzen, die man als zur Einheit der Handlung erfoderliche ansieht, wird sich als die Folge einer mehr oder minder auffallenden Annäherung an den Geist und die Form der dramatischen Poesie darstellen; von welcher Annäherung wir bald nachher zeigen werden, wie sie namentlich in Bezug auf das moderne Epos gerechtfertigt und und sogar gefodert erscheint. Wo aber diese Rechtfertigung durch die Natur des Stoffs oder durch den Geist der Poesie nicht gegeben ist: da sehen wir epische Darstellungen durch das Bestreben nach einem materiellen Interesse der Handlung überhaupt, und nach einer Befriedigung dieses Interesse durch einen wirklich schließenden Schluß insbesondere, nur allzuhäufig in die gemeine Prosa der endlichen Wirklichkeit herabsinken.

Als eine Art von Compensation dessen, was durch diesen Mangel an individueller Geschlossenheit (— der indessen keineswegs zugleich ein Mangel an innerlicher Einheit des Geistes und Charakters eines eben einzelnen Werkes sein darf) dem Epos abzugehen scheinen könnte, kann dasjenige betrachtet werden,

was mehrmals *) als die Foderung ausgesprochen worden ist: daß jeder einzelne Theil der epischen Darstellung Selbstzweck, und in seiner Einzelheit vollständig von dem Geiste des Ganzen beseelt sei; während man der dramatischen Poesie die Befugniß zugesteht, ihre einzelnen Theile als Mittel für andere Theile und wesentlich für das Ganze als solches zu benutzen. Genau genommen, kann freilich ein solcher Unterschied dieser beiden, oder auch irgend anderer Kunstformen nicht zugegeben werden: da es eine wesentliche Eigenschaft, wie alles organisch Lebendigen, so insbesondere auch des Schönen ist, daß die Seele des Ganzen auch in jedem seiner Theile als gegenwärtig erkannt wird. Allein dieß hindert nicht, daß nicht bei dieser allgemeinen Voraussetzung doch in einzelnen Gattungen schöner Gegenstände den Theilen derselben der Bezug auf das Ganze nicht bloß positiv oder als beseelendes Princip, sondern auch negativ als Foderung eines Anderen deutlicher als anderer Gattungen eingeprägt sein, in diesen letzteren hingegen jenes Positive ungleich mehr, als dieses Negative empfunden werden könne. Zu dieser letztgenannten Classe nun tragen wir kein Bedenken, die epische Dichtkunst zu zählen, da eben die unbegrenzte Allgemeinheit der Charaktere und Gesinnungen, um als solche dargestellt zu werden, nicht bloß in gewissen einzelnen, sondern in allen Besonderheiten ausgeprägt zu werden verlangt. — Es ergiebt sich hieraus die Eigenschaft der Ruhe und Unpartheilichkeit für die epische Darstellung: eine Eigenschaft, die zwar in ihrem allgemeinen Sinne gleichfalls eine gemeinschaftliche aller Kunstdarstellung ist; die aber, wenn sie der epischen insbesondere beigemessen oder von ihr gefodert wird, die besondere Bedeutung hat, daß durch sie in der ausdrücklich die Zeitfolge zum Inhalt habenden Darstellung dennoch diese Form der Zeitlichkeit wieder aufgehoben werde; aufgehoben auf entsprechende Weise, wie umgekehrt in der Malerei die Form der Räumlichkeit als die unwesentliche in die der Zeitlichkeit hinübergeführt, und in den ruhenden Gestalten Bewegung gesetzt ward. Jene Ruhe der Erzählung läßt nämlich in allen einzelnen dargestellten Momen-

*) Z. B. von Schiller in den Briefen an Göthe.

ten, und sogar in der beiläufigen Schilderung äußerlicher und todter Gegenstände, den wesentlichen Charakter der dargestellten Heldenwelt kaum minder deutlich ausgeprägt erkennen, als in denjenigen Momenten, die, man gemeiniglich allein für die eigentlich prägnanten nimmt. Sie vermag dieß allerdings nur insofern, als alles Dargestellte, obgleich sie es nicht dafür giebt, doch in Wahrheit ihre eigene Schöpfung ist: weshalb wir denn auch in solchen epischen Versuchen, die, des eigenen höhern Geistes entbehrend, durch die Macht und die Würde des Stoffs ästhetische Wirkung erreichen wollen, kein anderes Moment der Darstellung so auffallend mißglücken sehen, wie diese Behandlung des scheinbar Gleichgültigen oder Unbedeutenden, dem aber eben die epische Kunst ideale Würde verleihen soll. Allein daß gerade das Epos vorzugweise vor andern Kunstarten diesen Beruf hat, und daß ihm mit Rücksicht auf denselben sogar dieß zugestanden wird, alle seine Gegenstände, die geringsten eben so wohl, wie die höchsten und mächtigsten, durch ausdrücklich rühmende und preisende Worte hervorzuheben und zu verklären: dieß ist allein aus jenem Begriffe dieser Dichtart abzuleiten, welcher ein ausdrückliches Gelten ihrer Gegenstände für diejenige Vorstellung, die von der Kunst als solcher absieht, als durch sich selbst in allen ihren Theilen schöner, erhabener und würdiger verlangt. — Endlich gehört auch noch in diesen Zusammenhang der Begriff der *retardirenden Motive*, welche *Göthe* als die dem Epos im Gegensatze des Drama eigenthümlichen bezeichnet. Diese nämlich können nicht etwa die Bedeutung haben, als sollten die in dem Gedicht ausgesprochenen subjectiven Zwecke der handelnden Charaktere, oder was überhaupt als das Endziel der dargestellten Handlung oder Begebenheit erscheinen kann, durch dazwischentretende äußere Hindernisse oder durch den Kampf mit Gegensätzen an Interesse und Wichtigkeit für den Sinn der Dichtung noch gewinnen, dergestalt, daß nur die Ueberwindung dieser Gegensätze und Hindernisse und der endliche Triumph des Helden bezweckt werde. Verhielte sich dieß so, so würde theils dieser Triumph nothwendig stets erfolgen müssen — was nicht der Fall ist; theils widerspräche es auch jener vorhin aufgestellten Regel, daß nicht ein Haupttheil der epischen Handlung sich

zum andern schlechthin nur wie Mittel zum Zweck verhalten dürfe; und überhaupt würde auf diese Weise die Darstellung eines bestimmt begrenzten Ereignisses als etwas Höheres, denn die Darstellung der darin thätigen Charaktere gesetzt. Jenes epische Princip des Retardirens kann also im Einklang mit den übrigen Hauptcharakterzügen dieser Dichtart nur den Sinn haben, daß im Gegensatze der einzelnen Handlungen oder als beabsichtigt erscheinenden Ereignisse alles dasjenige als gleich wichtig und inhaltvoll dargestellt werde, was den heroischen Charakteren überhaupt nur Gelegenheit und Anlaß, sich zu entfalten und ihr Wesen und Selbst zu offenbaren giebt. In diesem Sinne gehört der Gebrauch retardirender Motive wesentlich mit zu der Ruhe und der Objectivität der epischen Darstellung, während alles Beschleunigende, weil es den Werth und die Bedeutung des Momentes als solchen hervorhebt, das epische Gleichgewicht stören und die sinnige Anschau der ruhenden Vergangenheit durch das Gefühl einer unruhig bewegten Gegenwart unterbrechen würde.

§ 64.

Um die Schönheit in Gestalt der freien Einzelheit des heroischen Charakters vor die intellectuelle Anschau des Geistes zu bringen, bedarf das Epos der Grundlage einer solchen Vorstellung der allgemeinen, ewigen und nothwendigen Weltgesetze, in welcher die absolute, speculative Wahrheit dieser Gesetze aufgehoben gegenwärtig ist. Auf welche Weise diese Grundlage zu gewinnen sei, dieß hängt von den Verhältnissen der geschichtlichen Idealbildung ab; und es sind demnach zuvörderst zwei Hauptgattungen des Epos zu unterscheiden: das mythologische, welches sich auf das engste an die Gestalten der antiken und der romantischen Idealwelt anschließt, und in dem Schein der unbedingten Selbstentäußerung und Hingebung an dieselben sie zur Gediegenheit künstlerischer Individualität herausarbeitet; und das historisch-philosophische, welches, aus dem Ideale

der modernen Welt hervorgehend, der freien Erfindung eine philosophisch gebildete Weltansicht zum Grunde legt. Dieses moderne Epos heißt, weil es in der modernen Zeit unmittelbar an die Stelle der romantischen Sagenerfindung trat, der Roman; sein Gegensatz zu dem mythologischen Epos wird vermittelt durch Novelle, Mährchen, Idylle, Romanze, Ballade u. s. w.; und seinen Gattungcharakter trägt mehr oder weniger auch alle diejenige Schönheit, welche von der Poesie aus in die Geschichtschreibung übergeht.

Nicht weniger von durchgreifender Wichtigkeit, wie für die bildende Kunst, ist auch für die der Dichtkunst ihr Verhältniß zu den geschichtlichen Idealen; und zwar vorzugweise für das Epos, weil diese Dichtart, um ihrem Begriffe zu genügen, der ausdrücklichen Voraussetzung einer ganzen Welt der Absolutheit und Nothwendigkeit bedarf. Diese Voraussetzung ist zwar an sich in den dialektisch ihr vorangehenden Künsten enthalten; aber sie verlangt auch ausdrücklich für die Anschau des Epos gesetzt zu werden, — und hiezu ist eben die geschichtliche Idealbildung zu dienen bestimmt, als der gemeinschaftliche Boden der geistigen Vorstellung und Thätigkeit, aus welchem alle Gewächse der Kunst emporsprießen. Es ist aber diese Voraussetzung die Allgemeinheit einer geistigen Weltvorstellung, welche, wenn sie auch nicht im eigentlichen Sinne eine wissenschaftliche oder philosophische zu nennen ist, so doch mit der philosophischen das Bewußtsein der Nothwendigkeit und Ewigkeit ihres wesentlichen Inhalts gemein, oder dasselbe gleichsam von der Philosophie entlehnt hat. Indem nun in sämmtlichen Idealgestalten dieses Bewußtsein zugleich mit demjenigen, was die epische Poesie nicht bloß voraussetzt, sondern als ihren eigentlichen Zweck und Inhalt setzt, mit der in Form der freien Einzelheit erscheinenden Schönheit, ununterschieden und unmittelbar in Eins gebildet auftritt: so wird durch die Hineinbildung des epischen Gedichts in jene Gestalten nicht allein die Foderung jener vorauszusetzenden Allgemeinheit erfüllt, sondern es ist zugleich die Art und Weise der Anknüpfung die-

ses Allgemeinen an das Einzelne, oder vielmehr des dialektischen Umsetzens des ersteren in das letztere ihrem wahrhaften Begriffe nach gegeben. Erst in dem gegenwärtigen Zusammenhange zeigt sich daher vollständig die Bedeutung jener eigenthümlichen Form des Epos, vermöge deren diese Dichtart ihre wirkliche Schöpfung zugleich mit demjenigen, was sie in der That voraussetzt, in der Gestalt eines ausdrücklich Vorausgesetzten und seinem Wesen, d. h. seiner Schönheit nach von dem künstlerischen Thun völlig Unabhängigen vorführt. Es ist nämlich, wie man sieht, diese Form der natürliche und nothwendige Ausdruck des Bewußtseins, daß alle Kunstschönheit wesentlich keine andere ist, als (wie auch der Sprachgebrauch dieß andeutet) die Idealschönheit, welche mit der absoluten Foderung der Kunst in Wahrheit zugleich schon den eigentlichen Geist der Kunst in sich hält: — ein Bewußtsein, welches die vorhergehenden Künste theils gar nicht, theils unvollständiger hatten; welches sich aber in der Kunst des Epos eben auf diese einseitige und schroffe Weise ausspricht, die in wirkliche Bewußtlosigkeit der Kunst über ihre eigenthümliche Schöpferkraft überzugehen scheint.

Daß nun das gänzliche Hingeben an das Ideal, und die eigenthümliche Schöpferthätigkeit der Kunst sehr wohl in Einem und demselben Schöpfungsacte zusammenbestehen könne: dieß wird am deutlichsten erhellen, wenn wir das Verhältniß der epischen Poesie zu den besonderen Idealgestalten in Erwägung ziehen. Wie sich aus diesem Zusammenhange ergiebt, so ist hier der auffallendste Gegensatz nicht, wie in andern Künsten, jener zwischen Antik einerseits und Romantisch-Modern andererseits: sondern das romantische Epos tritt zunächst gemeinschaftlich mit dem antiken dem modernen Epos dergestalt gegenüber, daß man beide solchergestalt entgegengesetzte Arten leicht für ganz verschiedene und unter keiner gemeinschaftlichen Kategorie stehende Formbildungen der Dichtkunst nehmen kann; um so mehr, als kein zureichender Grund vorhanden ist, dasjenige Epos, was sich jene mythologischen Gestalten zu seinem Inhalte nimmt, für nothwendig erloschen anzusehen mit dem Hervortreten der modernen Idealbildung, sondern dasselbe auch inner-

halb der letzteren, und neben der durch sie gesetzten eigenthümlichen Gestalt der Poesie, als eine besondere Gattung dieser Poesie noch fortbestehen kann. — Die mythischen Ideale nun sind es, welche von dem Epos unmittelbar als fertige und in der Vergangenheit liegende Gestalten wiedergegeben werden können, dergestalt, daß diese Kunst nichts von dem ihrigen hinzuzusetzen scheint. In ihnen findet sich die Weltansicht, welche der Dichter den von ihm geschaffenen Gestalten, damit diese als lebendige, freie, und in dieser Freiheit und Lebendigkeit als schöne erscheinen können, zum Grunde zu legen hat, vollständig in bestimmter, symbolischer Gestalt ausgeprägt. Indem aber der Sinn dieser Symbolik mit religiöser Ehrfurcht im Hintergrunde gehalten und verhüllt, der willkührlich und zufällig scheinende Ausdruck dagegen zur gediegenen, künstlerischen Gestalt herausgearbeitet wird: so erfolgt eben hiedurch zugleich mit dem Umsetzen des Mythischen in ein Künstlerisches die Verwandlung des Nothwendigen in ein Freies; d. h. der Uebergang derjenigen Schönheit, die in der Gesammtanschau jener Weltsymbolik lag, in eine solche, die ihren einzelnen, als göttliche und heroische Charaktere auftretenden Gestalten und deren freiem Wechselspiele inwohnt. — So sehen wir, wie, ganz nur in Folge dieser epischen Entfaltung und Auseinanderbreitung des Mythischen und ohne eine Spur dichterischer Willkühr, bei Homer der Begriff der ewigen Wahrheit und Nothwendigkeit, das Schicksal oder Verhängniß (— für das der Dichter, ganz gegen seine sonstige Sitte, alles mit einem einzelnen, eigentlich gehörigen und sogleich zum typischen werdenden Ausdrucke zu bezeichnen, eine überraschende Menge von Worten, aber kein plastisches Bild hat) — als ein dunkel nächtiges Wesen im Hintergrunde ruht, und allenthalben zwar vorausgesetzt, aber nirgends geschildert wird. So daß selbst dieß als charakteristisch erscheinen muß, wenn fast durchgehends in der Ilias und der Odyssee nur solche Begebenheiten, die außerhalb des eigentlichen Gegenstandes der epischen Erzählung liegen, als verhängt vom Schicksale und als eine selbst die Götter bindende Nothwendigkeit verkündigt werden; während die Begebenheiten, die der Dichter unmittelbar besingt, vielmehr aus dem Willen der Götter und der Men-

schen hervorzugehen scheinen. Deutlicher, als diese allgemeine Wesenheit des einfach unerforschlichen Verhängnisses, tritt, gleichsam um diesen nächtlichen Abgrund herum gelagert, eine Gruppe individueller Göttergestalten an das Tageslicht der epischen Darstellung hervor: aber auch diese nicht nach ihrem mythischen Zusammenhange, (der vielmehr als bekannt vorausgesetzt wird) — sondern nur als einzelne, in die menschlichen Begebenheiten thätig eingreifende Persönlichkeiten und Charaktere. Wenn daher dem Epiker noch ein Einfluß auf die Gestaltung des griechischen Götterglaubens (— die im Wesentlichen schon vor ihm vollendet war) beigemessen werden dürfte: so wäre es dieser, das charakteristisch-individuelle Bild der einzelnen Göttergestalten ausgearbeitet und befestigt, keineswegs aber, neue Mythen, die irgend von Belang für das Ganze wären, hinzuerfunden zu haben. — In eigentlicherem Sinne aber noch, als diese göttlichen Idealgestalten, machen die menschlichen Charaktere der Heroenwelt den Inhalt der homerischen Dichtung aus. Da nämlich in diesen der historische Sinn vor dem symbolischen vorherrscht, so eignen sie sich theils überhaupt besser zur erzählenden Darstellung; dahingegen die Götter, deren Wesen minder in Thätigkeit und Handlung, als in ruhendem Sein besteht, wiefern sie überhaupt in Kunstformen eingehen, vorzüglich die plastische Darstellung in Anspruch nehmen; — theils hat hier die Erfindung des Dichters einen freieren Spielraum, in welchem sie sich, ohne doch irgend aus dem Kreis der Sage herauszutreten, oder den symbolischen Sinn derselben zu gefährden, bewegen kann. Diese Charaktere sind es, welche, von dem Mythus nur in den allgemeinsten Umrissen vorgezeichnet, ganz eigentlich durch den Dichter erschaffen und zu unsterblichen Gestalten erhoben worden sind: wie es denn unstreitig als sein Werk betrachtet werden muß, wenn die Helden des trojanischen Krieges in ganz anderer Klarheit und Umschriebenheit vor uns stehen, als die Helden des Argonautenzuges, der thebischen Kriege oder anderer Begebenheiten der heroischen Mythologie. Wie sehr die schöpferische Arbeit des epischen Künstlers ganz nur in die Darstellung dieser Charaktere und des freien und allseitigen Wechselspiels derselben zu legen war, und nicht in die Ausführung prägnan-

ter und bedeutsamer Begebenheiten: dieß zeigt selbst die durch den einzigen großen Epiker des Alterthums getroffene Wahl seiner Stoffe: denn unverkennbar wären im entgegengesetzten Falle für die Ilias der Untergang Trojas, für das Gedicht von der Heimkehr der Helden andere ungleich verhängnißvollere Begebenheiten, als die Fahrt des Odysseus ist, etwa die gewaltigen Schicksale eines Agamemnon, Diomedes, Neoptolemus und Anderer, in dem letzteren Sinn unter dem Naheliegenden das Vorzüglichere gewesen; wie denn in der That die tragischen Dichter ihnen vor den von Homer besungenen den Vorzug gegeben haben. Indem aber dieser Dichter solche Momente aus dem Zusammenhange der Begebenheiten auswählte, in denen die Götter nicht, wie in allen eigentlich prägnanten Begebenheiten auch der heroischen Mythologie, die eigentlich Handelnden sind, sondern nur theil- und sprungweise eingreifen, die menschlichen Helden aber nicht eigentlich von einem bestimmten, objectiven Interesse der Handlung einseitig fortgerissen werden, sondern eine allgemeinere und vielseitige Begebenheit der bequemen, ausführlichen und selbständigen Entfaltung ihrer Charaktere freien Raum läßt: so stellt sich hierin das ächte Verhältniß der epischen Dichtung zu dem Mythus dar, indem die erstere den letzteren, ohne sich selbst dessen bewußt zu sein, vielmehr mit der Absicht vollkommener Selbstentäußerung, nach eben den Seiten hin ergänzte und weiterführte, welche dem Mythus für sich allein, der stets mehr das Allgemeine, als das Individuelle schafft, unzugänglich geblieben waren *).

Eine im Wesentlichen ganz entsprechende ist die Stellung des romantischen Epos zu seinem Ideale: denn die größere Freiheit und Willkühr, mit der wir dasselbe sich in diesem seinem Elemente bewegen sehen, ist durch den Mangel an plastischer Gediegenheit und Bestimmtheit der Gestalten des romantischen Ideales selbst veranlaßt. — Wir sprechen hier zunächst von denjenigen epischen Gedichten des Mittelalters und auch noch

*) Vergl., besonders in Bezug auf die Selbstentäußerung des griechischen Epos an den Mythus: über den Begriff u. s. w. der Mythologie. § 40. (S. 241. ff.).

der spätern Jahrhunderte, welche, wie das antike Epos Begebenheiten aus der heroischen Mythologie, so die gleichfalls in der Form und Bestimmung des historischen Geschehens auftretenden Sagenkreise der Romantik, sowohl diejenigen, die aus dem altgermanischen Heidenthum in die christliche Idealbildung übergetragen wurden, als auch die innerhalb dieser Bildung neu entstandenen besingen. In allen diesen Gedichten, so verschieden sie übrigens an künstlerischem Werth, an Umfang und an besonderer Intention sind, fällt die Analogie mit dem homerischen Epos besonders in der Gewissenhaftigkeit auf, mit welcher sie die überlieferte Sage von solchen positiven Zusätzen rein erhalten, die nicht unmittelbar als gefoderte Ergänzung oder Ausfüllung sich aus ihr selbst zu ergeben scheinen; während sie, (eben so wie jenes Epos) keineswegs eine gleiche Scheu vor Weglassungen haben; namentlich wiefern dieselben das tiefer Symbolische betreffen, dessen Sinn sich der erzählenden Darstellung des zeitlich Geschehenen ohnehin hätte verbergen müssen *). Wenn aber einige dieser Gedichte in so fern in einem umgekehrten Verhältnisse zu jenen antiken stehen, als sie den äußern Umkreis ihrer Darstellung zwar mehr, als jene, zu der geschlossenen Einheit einer Haupthandlung abzurunden streben, in der Ausführung des Besondern und Einzelnen aber an Reichthum, Vollständigkeit und Genauigkeit hinter ihnen zurückbleiben und sich, wie jene nach Außen, so gleichsam nach Innen als Fragmente darstellen: so ist auch dieser Unterschied dem verschiedenen Charakter der beiderseitigen Idealgestaltungen beizumessen. Eben darum nämlich, weil in der Romantik die einzelnen Gestalten, welche das Epos zur unmittelbaren Substanz der Schönheit herauszuarbeiten hat, in minder deutlichen und ent-

*) Dahin gehört in der griechischen Mythologie namentlich alles Mysteriöse, aus dessen Nichtvorkommen bei Homer man neuerdings unstatthafte Folgerungen über das Alter der griechischen Mysterien und der auf dieselben sich beziehenden Sagen und Geheimlehren hat ziehen wollen. Auf entsprechende Weise, wiewohl äußerlich aus andern historischen Gründen, sehn wir in den Nibelungen und den übrigen epischen Behandlungen der nordischen Sage alles Symbolische der altnordischen Götterſage ausgeschieden.

schiedenen Umrissen vorgebildet waren — mußte die Kunst, wenn sie dennoch nicht der Sage untreu werden und etwas ganz anderes bilden wollte, als diese beabsichtigt hatte, durch unverkürztes Vorführen des historischen Zusammenhangs, in welchem jene Gestalten allein ihre Bedeutung hatten, diesen Gestalten Körper und gediegenen Gehalt ertheilen. Andererseits aber vermochte diese epische Kunst wegen eben dieses Mangels nicht, der gesammten äußern Umgebung jener Gestalten und allen einzelnen Momenten ihres Thuns denselben idealen Glanz zu verleihen, der nur durch die Voraussetzung und die Darstellung einer Welt, in welcher alles Höchste und Göttliche sich unmittelbar verkörperte, hervorgerufen werden kann. Vielmehr mußte das Mißverhältniß, welches in dem romantischen Ideale stets noch zwischen dem allgemeinen Begriff und der besondern Gestalt obwaltet, der epischen Kunst die Neigung zu einer witzigen, scherzhaften und humoristischen Behandlung der letzteren einflößen; welche wir denn auch, nach den ersten Versuchen einer rein episch-heroischen, und einer allegorisch-religiösen Darstellweise, in dem weiteren Fortgange dieser Kunstbildung mehr und mehr überhand nehmen, und namentlich in dem Gedichte des Ariost ihren classischen Gipfel erreichen sehen. — Dieser gegenüber wird auch die sentimentale, die, der lyrischen Poesie sich nähernd, vornehmlich mit den allgemeineren Grundgedanken der Romantik sich beschäftigt, Platz ergreifen; — und diese beiden Auffassungsweisen möchten wohl den Gegensatz bezeichnen, innerhalb dessen das romantische Epos als untergeordnetes Glied der modernen Idealbildung, und nicht mehr streng an die mehr und mehr entschwindende Sage gebunden, sondern in deren Sinne frei forterfindend, auch fernerhin sich einherbewegen wird.

Alle diese historisch-mythischen Epopöen stehen jedoch in entschiedenem Nachtheile gegen das antike Epos, da sie eben nicht, wie dieses, die ganze Fülle der idealen Herrlichkeit in die Form des zeitlichen Geschehens herabzuführen vermögen. Hierin nun liegt der eigentliche Grund des geringeren Grades von Kunstschönheit, den diese Dichtungen im Gegensatze der antiken erreichen konnten; während die höchste und intensivste Kraft des Genius

durch die romantische Idealbildung nach andern Richtungen hin gelenkt worden ist. Dieß zeigt sich sogleich noch innerhalb der epischen Gattung selbst: denn allerdings hat auch die Romantik, (so sehr wir uns dagegen sträuben müssen, die Nibelungen oder gar noch andere Dichtungen jener Zeit der Ilias und der Odyssee völlig gleichzustellen) — ein Werk aufzuweisen, welches dem antiken Epos würdig zur Seite steht, indem es mit entsprechender Intensität und Tiefe, wie jenes, den Geist des Ideales in seinem innersten Mittelpuncte auffaßt und wiedergiebt. Dieß ist die göttliche Komödie des Dante; eine Composition, die sogar noch vollständiger die göttliche Seite des romantischen Ideales enthält, als das homerische Epos die des antiken, und die hiedurch zeigt, wie bereits in der Romantik der Eingang eröffnet wird in jenen universellen philosophischen Kunstbegriff, der in der modernen Welt das gesammte Reich des Mythus aufzehrt. — Vielleicht könnte man den Inhalt dieses Gedichts mit mehrem Scheine, als den irgend eines anderen, gegen die im vorigen Paragraphen aufgestellte Theorie des Inhalts der epischen Poesie geltend machen wollen: indem dasselbe sich selbst als die Darstellung nicht der menschlichen oder anderer geistiger Charaktere in ihrer freien Einzelheit, sondern des von der Gottheit verhängten Schicksals oder der allgemeinen Zustände dieser Charaktere, wiefern dieselben in einer höhern Weltordnung begründet sind, ankündigt. Hiegegen aber ist zu bemerken, daß diese Zustände und Schicksale in dem Gedichte nur Bilder und Symbole für das Sein oder den Begriff der Charaktere als solcher sind: wie dieß daraus erhellt, daß sie vorgeführt werden als angehörend einem solchen Reiche, in welchem das wesentliche Sein des Freien nicht von seinen wechselnden Zuständen unterschieden, sondern mit denselben unmittelbar identisch ist. Es stellt also die göttliche Komödie in Wahrheit den allgemeinen Begriff des epischen Objects, d. h. die Sphäre der Freiheit und des Charakters dergestalt dar, wie dieser Begriff zwar ins Unendliche individualisirt, aber doch an gewisse Grundformen des Seins festgebunden, aus der vorausgesetzten und unter den Bildern des religiösen Mythus dargestellten Weltordnung sich hervorentwickelt. Was das Reich des Bösen (die Hölle) und des in der Hin-

aufläuterung aus dem Bösen zum Guten Begriffenen (das Fegefeuer) betrifft: so ist hierüber an das oben (§ 38.) über die nächtliche Geisterwelt der Romantik Gesagte zu erinnern; indem diese Geisterwelt in der epischen Darstellung eben so sehr, wie dort in der bloß mythischen, obgleich sie ausdrücklich als häßlich vorgestellt wird, dennoch durch den Glanz der Idee, die auch sie bestrahlt, gänzlich in Schönheit aufgeht: — ein Umstand, der in dem Epos um so auffallender ist, als hier die Form der Erzählung die Häßlichkeit der einzelnen Gegenstände als solche wirken lassen zu müssen scheint; der aber auch hier sich daraus erklärt, daß fortwährend, wenn auch unbewußt, das Licht der Schönheit von dem Geiste der Darstellung ausgestrahlt und durch die dargestellten Gegenstände nur zurückgeworfen wird. Was aber die Gestalten des Paradieses betrifft, (dessen poetische Darstellung man mit Unrecht hinter jener der Hölle und des Fegefeuers hat zurückbleibend finden wollen): so ist deren Schönheit ganz eigentlich die heroische, welche alle epische Darstellung an den von ihr dargestellten Gegenständen selbst, als diesen angehörend preist; und die Seligkeit und Verklärung des geschilderten Zustandes ist hier, wie dort die Qual der Verdammniß oder die Mühseligkeit der Arbeit, nur das Bild, welches der Dichter, in den Sinn der Sage sich versenkend, wählt, um eben nicht bloß einzelne Gestalten, sondern zugleich mit diesen den allgemeinen Begriff jener heroischen Schönheit, eben so wie dort der nächtlichen Schönheit der Geisterwelt, zu gewinnen. — Diese Richtung auf den allgemeinen Begriff des Gegenstandes der epischen Kunst, wie dieser getrennt von den besonderen Gestalten (— die deshalb auch die göttliche Komödie nicht von der Sage, aber eben so wenig auch aus einer willkührlichen Erfindung, sondern von der wirklichen Geschichte entlehnt) — verfolgt wird, muß jedoch das Gedicht, um nicht aus den Schranken der Kunst herauszutreten, durch eine Einkleidung ausgleichen, welche die Person des Dichters zugleich mit den personificirten Begriffen der epischen Dichtkunst (Virgil) und der Schönheit als solcher (Beatrice) in gewissem Sinne zu dem Helden des Epos macht: womit theils jenes Allgemeine in die Form des zeitlichen Geschehens hineingebildet, theils durch das ausgesprochene Bewußt-

sein der Kunst über ihren Bezug auf dieses Allgemeine ihr Beruf, dasselbe auf so kühne Weise einzuführen, gerechtfertigt wird.

Zu allen diesen hier kürzlich bezeichneten Arten des mythologischen Epos gemeinschaftlich tritt nun in Gegensatz das moderne Epos, dessen Verhältniß zu dem Ideale, dem veränderten Begriffe des modernen Ideals zufolge, wesentlich ein anderes sein wird. — Wie mehrmals in der Geschichte der Kunst, so sehen wir auch hier den Begriff dieser neuen Formbildung bei deren größerer Freiheit in der Behandlung des Gegebenen, zunächst in der Art und Weise des Verfalls der früheren auftreten. Diese Stetigkeit des Uebergangs hat hier sogar der neueren Gattung den Namen gegeben; so wie auch jener Verfall (— auf ähnliche Weise, wie der Verfall der Tragödie für die Komödie des Aristophanes) die ausdrückliche Veranlassung und der humoristisch behandelte Stoff für das erste große Kunstwerk der neueren Gattung geworden ist. Es scheint aber dieselbe dadurch aus den Grenzen der epischen Poesie gänzlich herauszutreten, daß sie den Inhalt, den als eine unabhängig von ihrem Thun vorhandene Schönheit vorauszusetzen und ohne offenbare Zusätze oder Umbildungen rein vorzuführen, zunächst als der Beruf dieser Poesie erschien — selbst erfindet. Auch ist wenigstens so viel nicht zu verkennen, daß der Roman durch diese seine Lossagung von dem Mythischen, an welches das Epos durch seinen Begriff unmittelbarer, als die andern Dichtarten, angewiesen ist, an die äußerste Grenze der Poesie und der Kunst überhaupt herantritt, — wie sich dieß auch schon in der äußeren Form ankündigt durch den völlig ungebundenen Rhythmus, der in vielen Werken und an vielen einzelnen Stellen der besonderen Werke unvermeidlich in gänzliche Arhythmie übergeht. Die begriffmäßige Rechtfertigung dieser Ungebundenheit des modernen Epos sowohl in der Form als auch in dem Inhalt, besteht in der Universalität des modernen Idealbegriffs, welcher, vermöge seiner Identität mit der Idee der Wahrheit, die absolute Möglichkeit der Schönheit als in allen Dingen, sobald diese nur geistig aufgefaßt werden, vorhanden setzt, und hiedurch einer Dichtung freien Spielraum giebt, welche, das Erzeugniß ihres eigenen Schaffens

auf die Besonderheit der Dinge übertragend, in diesen die wirkliche Schönheit zu erkennen vorgiebt, und dieselbe auf scheinbar kunstlose Weise überliefert. — Man kann in diesem Sinne sagen, daß der Roman in der modernen Idealbildung an die Stelle der älteren Sagendichtung selbst tritt: nicht zwar, als ob seine Gestalten eine gleich typische Gültigkeit für alle übrige Künste erhalten könnten; wohl aber, insofern er ausdrücklich die Entbehrlichkeit solcher Typen zeigt, und in der wirklichen geschichtlichen Welt nach allen Richtungen hin dieselbe Schönheit erblicken lehrt, die in den Gebilden des Mythus niedergelegt war.

Um aber diese seine hohe und schwere Aufgabe erfüllen zu können, wird von dem Roman vor allem andern wirkliche Welt- und Lebensweisheit gefodert; d. h. Erkenntniß des allgemeinen Weltwesens und der Art und Weise, wie dasselbe sich zu freien Charakteren individualisirt — als Wahrheit, um das Spiel dieser Charaktere in seiner Schönheit darstellen zu können. Die Hingebung an das Ideal, welche in dem mythologischen Epos zur Entäußerung an eine der geschichtlichen Wirklichkeit jenseitige Sphäre ward, in der diese Wirklichkeit aufgehoben war, hat hier die Bedeutung eines, von dem Geiste des modernen Ideales, welcher die Idee der Wahrheit und die der Schönheit in innigster Vereinigung ist, durch und durch beseelten Studiums dieser Wirklichkeit. Die Romandichtung ist insofern die philosophischste aller Kunstformen, als sie auf der Voraussetzung beruht, nicht allein daß das Wahre, wiefern es in den freien Zusammenhang der zeitlichen Wirklichkeit oder der Geschichte übergeht, unmittelbar tauglich ist, zum schönen Gegenstande zu werden, sondern daß es, seiner tiefsten Bedeutung nach ergründet, an und für sich sich als das Schöne zeigen muß. Denn als epische Dichtung giebt der Roman die Schönheit seiner Werke nicht für seine eigene, sondern für die Schönheit ihres Inhalts; als moderne aber darf er zu diesem Inhalte keinen andern, als die Wahrheit der Wirklichkeit haben. Um demnach in dieser Wirklichkeit die Wahrheit, und durch diese die Schönheit zu finden, geht diese Dichtart nicht nur in die ganze Breite des geschichtlichen Thuns und Geschehens und aller seiner äußerlichen Beziehungen und Umgebungen ein, sondern zugleich in

die ganze Tiefe der Gesinnungen, Leidenschaften und übrigen sittlichen Zustände, und sucht zuvörderst in der unbegrenzten Fülle der Besonderheiten das Allgemeine, um aus diesem rückwärts das Besondere und Individuelle, scheinbar zwar unter dem vielen Unschönen das Schöne auswählend, in der That aber das letztere frei schaffend, hervorzubringen. — Weil übrigens das Studium der Wirklichkeit nicht umhin kann, in dieser nicht etwa nur beiläufig, sondern wesentlich und allgemein das Gemeine und das Häßliche gegenwärtig zu zeigen: so wird die Thätigkeit der Romandichtung zum großen Theile eine humoristische sein. Dieser epische Humor, der das moderne Epos auf die charakteristischste Art von dem antiken und auch von dem romantischen unterscheidet (— in welchem letzteren sich indessen etwas mehr, als in dem ersteren, einige, doch schwache Aufblicke des Humors zu zeigen beginnen), ist in der That ein solches Element, ohne welches sich kaum eine wahrhaft tiefe und allseitige Bedeutung des Romans denken läßt. Denn der Humor ist es, welcher in den zerbrochenen, zerstückten und verzerrten Gestalten auch der gemeinsten Wirklichkeit die einfache, naive Schönheit der hinter ihnen sich verbergenden Substanz erblicken läßt: welche Substanz hier keine andere ist, als der Begriff derjenigen Charaktere, die, im Gegensatz der eigentlich heroischen, welche das mythologische Epos darstellt, nicht im Einklang, sondern im Mißverhältniß zu ihrer äußern Erscheinung stehen. Nur eine durchaus einseitige Auffassung der Wirklichkeit könnte diese Seite verkennen und, weit entfernt, der Poesie hiedurch Vorschub zu thun, vielmehr ihren schönsten Triumph, welcher eben der ist, den sie über die nicht unbeachtet gelassene, sondern schöpferisch bezwungene Häßlichkeit und Gemeinheit feiert, ihr vorenthalten; — dahingegen (— wie unter andern Jean Paul Richters Romane zeigen) auch mit der tiefsinnigsten und umfassendsten humoristischen Darstellung die Darstellung des reinsten und erhabensten Heroischen keineswegs unvereinbar ist. *)

*) Es bedarf wohl kaum einer besondern Bemerkung, wie sehr die hier aufgestellte, so einfache als naturgemäße Theorie des Romans, zusammengehalten mit dem wirklichen Reichthum und Bedeutung der Romanli-

Jenes Eingehen des Romans in das Innerliche und in die Totalität des Causal- und Begriffszusammenhangs des Menschlichen hat auch die Folge einer genauern Abschließung der einzelnen Werke dieser epischen Dichtart, wodurch dieselbe sich mehr, als das mythologische Epos, der dramatischen nähert, ja in manchen ihrer Werke in der That für eine Entfaltung dramatischer Situationen zur Breite und Allgemeinheit der epischen Anschau des Charakters und der Gesinnung gelten kann. Es kann nämlich das Reich der Wirklichkeit, aus welchem der Roman seinen Inhalt nimmt, nicht auf gleiche Weise, wie jene vorausgesetzte Gesammtheit des Mythus, unmittelbar oder ohne ausdrückliche, durch die Dichtung selbst ausgesprochene Bestimmung dazu, als eine solche Basis für die individuellen Gestalten der Dichtung dienen, die

---

teratur neuerer Zeit zur Bestätigung dient für die, Vielen vielleicht befremdend erscheinenden Sätze, die wir oben (§. 39. 40.) über den modernen Idealbegriff aufstellten. — Es war zu einer gewissen Zeit unter den Literatoren Sitte, von jeder Literatur nnd Kunstbildung, die auf den Ruhm einer universellen und einer nationalen Anspruch macht, vor allem andern als Ausgangspunct ein nationales Epos zu verlangen (— dieß ist z. B. der Grundgedanke, der sich durch Fr. Schlegels literar. Vorlesungen hindurch zieht). Wiefern man dieser Foderung eine gewisse Berechtigung zuzugestehen nicht umhin kann (— weil nämlich das Epos vorzugweise unter den übrigen Künsten die Substanz der Schönheit als eine in dem Geiste des Volkes oder der Zeit, sei es nun in Form des Mythus oder in der Form des gebildeten Selbstbewußtseins, wirklich vorhandene aufzeigt): so ist aber zugleich anzuerkennen (— wovon Jene freilich nichts wissen wollten, weil bei ihnen die Vorliebe für das Epos zum Theil aus einer abgöttlichen Verehrung des Mythischen und der vermeintlich durch sündhaften Abfall verloren gegangenen urweltlichen Bildung stammt): — daß dieselbe für die Völker und die Literaturen der modernen Welt theils schon erfüllt ist, theils fortwährend erfüllt wird durch ihre unendlich reiche, tiefe und vielseitige Romanliteratur. Die beiden bis jetzt größten Dichter der deutschen Nation, Göthe und Jean Paul Richter sind die größten Meister der im höchsten Sinne ideal zu nennenden Romandichtung; und auch die, unter allen höher gebildeten Völkern jetzt so reich aufblühende Gattung des historischen Romans ist in dieser Hinsicht als eine keineswegs unbedeutende Zeiterscheinung zu betrachten; besonders seit dieselbe in Washington Irving einen Repräsentanten von wahrhaftem Genius und von episch-humoristischem Geiste im höchsten und tiefsten Sinne dieser Worte gefunden hat.

sich zu ihnen, dem allgemeinen Begriffe der epischen Objectivität zufolge, wie Nothwendigkeit zur Freiheit verhält. Sobald die Götter der Sage verschwunden sind, in deren Gestalten der Begriff jener Wahrheit und Nothwendigkeit symbolisch niedergelegt war, wird es ein eigenes Geschäft des Dichters, für seine Gestalten einen solchen Hintergrund zu erschaffen, in welchem die Erkenntniß der Wirklichkeit als Wahrheit niedergelegt ist. Dieß aber kann nicht wohl anders geschehen, als durch ein Zusammenziehen der epischen Handlung in einen Verlauf menschlicher Schicksale, der auf ähnliche Weise als symbolisch für die Gesammtheit dieser Schicksale gilt, wie die Mythen der antiken und der romantischen Welt; nur daß diese Symbolik hier mit der Idee der Kunst identisch, und deshalb der geschichtlichen Wirklichkeit näher stehend ist, als die Symbolik jener Mythen. Der eigentliche Unterschied dieses nicht mit Unrecht so zu nennenden modern-epischen Mythus, oder der Fabel des Romans von demjenigen, was von jeher gleichfalls mit Recht der Mythus oder die Fabel des Drama genannt worden ist, wird sich bei dem Begriffe des letzteren ergeben: hier kann im Allgemeinen nur dieß ausgesprochen werden, daß jene nicht auf einer That des Helden beruhen, sondern vielmehr (— wie man auch sonst schon von dem mythologischen Epos behauptet hat) ein solches Leiden dieses Helden enthalten wird, in welchem der Charakter desselben, so wie auch die neben ihm oder ihm gegenüber stehenden Charaktere sich vor den Augen des Beschauers entfalten: — weshalb denn auch, wie bereits bemerkt, nicht überall ein eigentlich schließender Schluß dieser Handlung, noch, wie in dem Drama, eine Entwicklung zu der Verwicklung gefodert ist. — Bei der überwiegenden Wichtigkeit dieser Erfindung der mythischen Grundlage des Epos, in welcher aber der Roman ganz sich selbst überlassen ist, tritt hier mehr noch, als bei dem mythologischen Epos, der Fall ein, den wir bereits an mehren anderen Kunstformen gewahrt haben, daß dasjenige, was an sich nur Mittel zum Zweck ist, in dem Kunstwerke selbst scheinbar als Zweck angestrebt wird. Nicht nämlich darf man sich durch das stets mehr oder weniger materielle Interesse, welches in den meisten Romanen (— in den schlechten oft mehr, als in den guten)

eben die Fabel oder was man die Verwicklung nennt, einzuflößen pflegt — verleiten lassen, die eigentlich epische Schönheit dieser Kunstform mehr in die Erfindung dieser Fabel, als in die Darstellung der Charaktere zu setzen. Denn dürften die letzteren zum Mittel herabgesetzt werden, um Situationen hervorzurufen, in denen erst die eigentliche epische Schönheit ruhen sollte: so verlöre hiemit die epische Form ihre Bedeutung, die, wie oben gezeigt, wesentlich diese ist, die ruhende Vergangenheit zum Gefäß der substantiellen Allgemeinheit des Geistes zu machen, im Gegensatze des in einer besondern Zeit sich Vollbringenden, das, um als Schönes sich darzustellen, der Form des Augenblicks und der Gegenwart bedarf. — Weniger würden wir gegen den Ausspruch einwenden — dafern derselbe nur richtig verstanden wird: — daß in dieser epischen Schönheit (— wie gleicherweise auch in der dramatischen) Situation und Charakter Eins seien, und die Erfindung des einen nicht könne von der Erfindung des andern getrennt werden. Dieß nämlich verhält sich zwar in der That so: aber nichts destoweniger muß, wenn der Unterschied zwischen diesen beiden Dichtarten angegeben werden soll, auch hier, wo für den Künstler freilich beides Eines ist, noch zwischen Zweck und Mittel unterschieden werden. — Daß aber in dem Roman, wie in dem Epos überhaupt, der Charakter die Stelle des Zweckes oder des höchsten geistig-organischen Einheitprincips vertritt, wird der Gesammteindruck jedes ächten Romans bekräftigen, der, umgekehrt wie bei dem Drama, durchgehends nicht an die Situation, sondern an das Bild des Helden, oder an ruhende Gruppen der dargestellten Charaktere sich anzuknüpfen pflegt.

Was die niedriger stehenden Untergattungen des Epos betrifft, die sämmtlich näher an den Roman, als an das mythologische Epos sich anschließen, weil sie meist auf eigener Erfindung oder auf geschickter Benutzung des Geschichtlichen beruhen: die Novelle, die Erzählung im engern Sinne dieses Worts, das Mährchen, die Idylle, die Romanze, Ballade u. s. w.: so gilt über ihr Verhältniß zu jenen Hauptarten im Wesentlichen das Nämliche, wie von dem Verhältnisse ähnlicher Unterarten auch bei den früher durchgegangenen Kunstformen. Wenn in ihnen, je

beschränkter ihr äußerer Umfang und je einfacher und minder tief ihr Gehalt ist, desto mehr alles auf die Darstellung einer einzelnen Situation oder einer kleinen Reihe solcher Situationen auszugehen scheint: so ist die Wahrheit dieses Scheins diese, daß, auf je niederen Stufen der epischen Formbildung ein Kunstwerk steht, desto mehr das durch individuelle Charakteristik ausgefüllte Bild des geistigen Seins — einer noch leeren, obwohl gleichfalls schon die Grundzüge der epischen Schönheit zu tragen bestimmten Allgemeinheit weichen muß. Doch bildet auch in einer ganzen Hauptclasse dieser kleinen Epopöen die mehr oder minder in das Detail gehende Darstellung einseitiger Charaktere den Hauptinhalt: so daß bei diesen die Gleichartigkeit mit dem eigentlichen Epos noch deutlicher ist. In erstgenannter Beziehung enthalten diese Gedichte die Keime und Anfänge der eigentlichen epischen Schönheit; in der letztgenannten vielmehr Bruchstücke oder Absenker derselben. Die erstere Gattung (wohin namentlich das Mährchen und die im eigentlichen Sinne so zu nennende Novelle, im Sinne z. B. des Boccaccio oder des Cervantes, im Gegensatze der neuern s. g. historischen Novelle gehören) steht eben darum, weil sie sich vornehmlich mit Erfindung der epischen Fabel beschäftigt und diese aus der Breite und Tiefe des Romans zu der Einfachheit einzelner und mehr äußerlicher Situationen zusammenzieht, dem eigentlichen Mythus nahe; wie sie denn auch häufig gleichsam zwischen eigentlicher Kunst und der Kunstlosigkeit volksmäßiger Sagendichtung in der Mitte schwebt, und von höherer Kunstdichtung auf ähnliche Weise, wie sonst die eigentliche Sage, als Stoff oder Grundlage benutzt wird. Zu höherer Kunstwürde erhebt sowohl diese, als auch die zweite Gattung, die der historirenden Charakterdarstellung, sich durch das Aneinanderreihen einer Mehrheit einzelner Erzählungen, die theils innerlich durch Gleichheit des Styls und Verwandtschaft des Inhalts, theils auch wohl (wie z. B. das Decamerone) äußerlich durch eine sie in sich aufnehmende Gesammterzählung unter einander verbunden sind. Hiedurch nämlich wird in den Erzählungen der erstern Gattung das Spiel der Begebenheiten, Intriguen und Situationen, indem es in seiner Mannigfaltigkeit und Zufälligkeit erscheint, zur

gleichgültigen Basis herabgesetzt, und dagegen das allgemein Menschliche der Charaktere in gegenseitiger Zusammenstellung hervorgehoben und in sein wahres Licht gestellt; — in denen der zweiten Gattung aber gleicht sich die einseitige Schroffheit der dargestellten Charaktere durch Vorführung einer Mehrheit derselben unter einander aus und wird der Schönheit der heroischen Charakterdarstellung angenähert. Auch die Romanze kann auf ähnliche Weise, wie die Novelle, oder lieber noch, (wie z. B. die Dichtungen vom Cid) mittelst Durchführung eines heroischen Charakters durch eine Reihe prägnanter Situationen, dem höhern Epos sich annähern. — Romanze und Ballade übrigens, eben so, wie auf andere Weise auch die Idylle, bilden einen Uebergang von der epischen Poesie zu der lyrischen; nicht bloß der äußern, rhythmischen Form der beiden ersteren nach, sondern auch, indem sie die dargestellte Gegenständlichkeit auf die Subjectivität der Empfindung zurückzuführen beginnen.

Endlich ist noch als ein Umstand von besonderer Wichtigkeit die Art und Weise nicht mit Stillschweigen zu übergehen, wie die eigenthümliche Schönheit der epischen Dichtkunst auch solchen erzählenden oder auch überhaupt nur didaktisch darstellenden Werken aufgeprägt sein kann, die nicht eigentlich Kunstwerke sind, weil sie einem der Kunst jenseitigen Zwecke, nämlich der Darstellung der historischen, empirischen oder auch wohl der speculativen Wahrheit gewidmet sind. — Im Allgemeinen zwar gehört alle diejenige Schönheit, welche an Werken schriftlicher Darstellung, die außerhalb des Gebietes der eigentlichen Kunst liegen, mehr beiläufig, als in der Gestalt der Selbständigkeit zur Erscheinung kommt, unter die gemeinschaftliche Kategorie der Schönheit des Styls, welche sich in unserm dritten Buche als die negative Einheit aller poetischen Kunstschönheit ergeben wird. Allein die Schönheit des — auch sonst schon nicht mit Unrecht so genannten Kunstwerks insbesondere der Geschichtschreibung — ist außer jener allgemeinen, welche jeder erscheinenden Geistesthätigkeit eines genialen oder talentvollen Individuums aufgeprägt ist, auch noch die besondere, welche auf entsprechende Weise, wie die Schönheit des eigentlichen Epos, durch das Schauspiel der

aus dem Hintergrunde der allgemeinen und ewigen Nothwendigkeit des Geistigen hervortretenden freien Individualität der Charaktere und ihrer Handlungen erzeugt wird. Nicht als ob schon der Geschichte als solcher das Prädicat der Schönheit zukäme. Dieß ist vielmehr eben so wenig der Fall, als dem Mythus des epischen Gedichts losgetrennt von der künstlerischen Darstellung des Dichters solche Schönheit zukommen würde: — aber derselbe ideale Geist der Kunst, welcher sich dort hinter erfundene oder mythisch überlieferte Gestalten verbarg, kann sich auch wohl hinter die wirklichen Gestalten und Thatsachen der Geschichte verbergen und diese mit einer ähnlichen Schönheit überkleiden, wie jene; da den allgemeinen Erfodernissen der epischen Gegenständlichkeit auch die wirkliche Geschichte, sobald sie nur in höherem und ächt philosophischem Sinne aufgefaßt wird, keineswegs ungemäß sein kann. Dieser Schönheit steht allerdings dasjenige im Wege, was man den Pragmatismus der Geschichtschreibung nennt, d. h. eine solche Auswahl der zu erzählenden Begebenheiten, welche auf Lösung gewisser durch den Verstand gesetzter Probleme berechnet ist, und also bestimmte einseitige Zwecke, z. B. staatsrechtliche, politische, strategische, literarische u. s. w. verfolgt. Werke solcher Art, so wichtig und verdienstvoll sie in wissenschaftlicher oder praktischer Hinsicht sein mögen, machen auf epische Schönheit keinen Anspruch: — wohl aber ist diese Schönheit solchen Werken zuzusprechen, welche, wie manche unter den Meisterwerken der classischen Zeitalter der Geschichtschreibung, mit Uebergehung entweder, oder wenigstens nicht mit einseitiger Hervorhebung des pragmatischen Details, vorzugweise was man das rein Menschliche nennt, darstellen; was in Wahrheit dasjenige ist, worin nicht bloß der Verstand oder mechanische Kräfte, sondern die Gesammtheit des Charakters und des Willens thätig ist. Nur Werke solcher Art sind zugleich diejenigen, die das Geschichtliche in seiner höchsten philosophischen Bedeutung auffassen, indem sie die Art und Weise anschaulich machen, wie aus dem Allgemeinen der höheren Nothwendigkeit sich die Besonderheit des Charakters sowohl der Nationen und Zeitalter, als auch der Individuen in der unendlichen Mannigfaltigkeit ih-

rer Gestalten und Eigenschaften erzeugt. Weit entfernt, daß, wie man oft meint, die Schönheit solcher Darstellung nur durch Verfälschung des Thatsächlichen und Einmischung eigener Erfindung des Erzählers erreichbar sei: so ist diese Schönheit vielmehr wesentlich eine Folge von dem Geiste der Wahrheit der eine solche Darstellung beseelt; vorausgesetzt, daß dieser Geist mit jener schöpferischen Macht der Phantasie und des Ideales verbunden sei, welche in dem eigentlichen Epos sich eben so unbedingt an die Gestalten des Mythus entäußerte, wie hier an die Gestalten der historischen Wirklichkeit. Freilich wird der Umstand, daß hier die Wahrheit dieser Wirklichkeit ausdrücklich bezweckt wird, diese Schönheit historischer Kunstwerke stets zu etwas Accidentellem machen; was indeß nicht hindert, daß dieselbe nicht einen Grad erreichen könnte, welcher der Schönheit eigentlich epischer Kunstwerke kaum nachsteht. — Uebrigens lassen sich auch unter den historischen Kunstwerken deutlich zwei Hauptarten unterscheiden, deren Eigenthümlichkeit, mehr durch die Beschaffenheit des Inhalts, als durch die Wahl und Willkühr des Schriftstellers bestimmt, dem Unterschiede des mythologischen Epos und des Romans entspricht: indem die eine in den Begebenheiten die unmittelbare Erscheinung des den substantiellen Inhalt der Geschichte ausmachenden Geistigen erblicken läßt, die andere diesen Inhalt als ein Innerliches und in der Aeußerlichkeit der Begebenheiten nur gebrochen Erscheinendes durch Reflexion und speculativen Denkens aus dieser seiner Zerstörung wiederherzustellen strebt*).

---

*) Classische Beispiele für die erstere Gattung geben Herodot, Livius, die vorzüglichern Chroniken und auch noch einige Memoiren; ferner Machiavells florentinische Geschichte, Antonio de Solis, und unter den Werken der neuesten Literatur Irvings Leben des Columbus und Eroberung von Granada. Für die zweite Gattung ist unter den Alten wohl das höchste Muster Tacitus (— da Thucydides sich doch zu sehr dem Pragmatismus nähert, als daß sein in politisch-praktischer Hinsicht unübertreffliches Werk den eigentlichen Eindruck der Schönheit machen könnte); in der neuern Zeit ist diese Gattung im Ganzen die vorherrschende, obgleich sie bis jetzt noch wenig eigentlich classische Beispiele aufzuweisen hat. Den höchsten Ruhm in der Geschicht-

B) Die lyrische Poesie.

§ 65.

Da das Wesen und Bewußtsein der epischen Poesie ganz in die Voraussetzung des Ideales aufgegangen war: so zeigt sich die Wahrheit dieser Voraussetzung in der lyrischen Poesie. Das Vorausgesetzte, dessen Schönheit unmittelbar in die Erzählung übergehen sollte, bleibt in der That dieser fern und entfremdet, und das subjective Thun der Kunst, das sich dieser Entfremdung bewußt wird, verwandelt sich in den Ausdruck der Erinnerung, der Sehnsucht, kurz des bald ausdrücklich gesetzten, bald wiederum durch Annäherung aufgehobenen Gegensatzes zu dem Ideale. Eben durch diesen Gegensatz aber bekommt die dem Ideale gegenüberstehende Subjectivität und Einzelheit eine absolute Bedeutung, und wird zum eigentlichen Inhalte der Kunst, — die sich nunmehr durch Zersplitterung ihres epischen Gesammtkörpers in eine Unendlichkeit kleiner Kunstindividuen, und durch Eingehen in die strengsten und die kunstreich verwickeltsten Formen des Rhythmus und des Reimes als übergegangen in die Gestalt dieser Subjectivität des Empfindens und Begehrens, und als entäußert an dieselbe kund giebt.

Den Gegensatz der epischen und der lyrischen Poesie pflegt man gemeinhin für ziemlich gleichbedeutend zu halten mit dem Gegensatze von Objectivität und Subjectivität; — als sei die erstere diejenige, in welcher der Dichter das ihm Aeußere und Gegenständliche, die letztere diejenige, in welcher er sich selbst und sein Inneres darstelle. Von diesem Gesichtspunct aus

---

schreibung, sowohl in wissenschaftlicher als auch in künstlerischer Hinsicht, scheint jetzt die französische Nation zu erreichen bestimmt: und wir tragen kein Bedenken, die Werke namentlich von Segur (dem jüngern) und von Guizot dem Vorzüglichsten beizuzählen, was in ästhetischer Beziehung diese zweite Hauptart der Geschichtschreibung bis jetzt geleistet hat.

kann es befremden, wenn in unserm gegenwärtigen Zusammenhange der epischen Poesie diejenige Stelle angewiesen worden ist, die sonst in jedem dialektischen Processe das unter der Kategorie der Subjectivität Stehende einzunehmen pflegt; der lyrischen aber die Stelle des Gegensatzes. Diese Anordnung ist übrigens nicht hier zum erstenmale getroffen, sondern schon längst hat ein richtiger Instinct die ästhetischen Theoretiker darauf geleitet, die Lyrik als das Mittelglied zwischen der Epik und der Dramatik anzusehen, und mithin den unmittelbaren oder subjectiven Begriff der poetischen Kunst als solcher nicht in sie, sondern in die Epik zu setzen. — Ganz etwas anderes nämlich ist die Subjectivität der Kunst als Kunst, und die individuelle Subjectivität des Dichters, die auf einer gewissen Stufe des Kunstbegriffs Inhalt und Stoff der Kunst werden kann. Jene Subjectivität, d. h. die Unmittelbarkeit des Kunstbegriffs der Poesie, muß sich aus dem dialektischen Verhältnisse derselben zu den ihr vorangehenden Künsten ergeben; — und hier nun zeigte sich, wie zufolge dieses Verhältnisses die Poesie an sich oder zunächst die Darstellnng der objectiven Totalität einer idealen Welt sein muß. Dasjenige also, was an der lyrischen Poesie von dem gemeinen Standpunct aus als Subjectivität oder Innerlichkeit derselben erscheint, wird, wenn wir uns auf den Standpunct der Kunst selbst oder ihres Begriffs stellen, vielmehr umgekehrt als die Selbstentäußerung dieses Begriffs an das ihm objectiv Gegenüberstehende erscheinen, welches letztere eben die geistige Subjectivität in der Gestalt der individuellen, lebendigen Persönlichkeit ist. In der epischen Poesie war diese Subjectivität in einer unbegrenzten Ruhe ihrer Erscheinungen ausdrücklich als das Object der Dichtkunst dargestellt worden. Wird ihr nun diese Bestimmung genommen, und tritt sie statt dessen als das Subject der Kunst auf: so heißt dieß offenbar nichts anderes, als daß der Begriff der Poesie als solcher in das, was unmittelbar sein Object war, eingegangen ist. — So also sieht man, wie die Lyrik zu der Epik in einem entsprechenden Verhältnisse steht, wie (§ 46.) der Gesang zur Instrumentalmusik, und wie sie daher mit Recht nicht als die erste Gestalt der Dichtkunst (welches sie auch geschichtlich nicht ist) —

sondern als durch eine Negation dieser ersteren hervorgegangen, von uns betrachtet wird.

Die Nothwendigkeit dieses Umschlagens liegt in der Einseitigkeit der epischen Poesie, welche, obgleich selbstbewußte Kunst, und ihre Wesenheit als solche keineswegs mit ihrem Objecte vermengend, dennoch nicht sich selbst, sondern dieser Gegenständlichkeit die ideale Schönheit beimißt. Hieraus nämlich folgt, daß, sobald die Kunst (— welcher Moment des Begriffs übrigens zwar auch als ein zeitlicher vorkommt, aber doch zunächst nicht dieß zu sein die Bedeutung hat) — das Bewußtsein gewinnt, daß die Schönheit jenes ihres von ihr vorausgesetzten idealen Gegenstandes in Wahrheit ihre eigene ist, sie sich unmittelbar mit demselben für Eins erkennen, und ihre Selbständigkeit gegen diese Einheit mit dem ihr zuvor Aeußerlichen vertauschen wird. — Die weiteren Formbestimmungen der lyrischen Poesie müssen demnach, um wissenschaftlich erkannt oder verstanden zu werden, sich als nothwendige Folgen dieses Einswerdens der in dem unmittelbaren Begriffe der Poesie unterschiedenen und getrennten Gegensätze darstellen. Hieher gehört zuvörderst: daß, sobald das Schaffen der Kunst für identisch mit seinem Gegenstande erkannt wird, auch dieser Gegenstand nicht mehr, wie das Epos ihn dafür nahm, für unmittelbar identisch mit dem Ideale und mit dem in dem Idealbegriffe offenbarten Göttlichen erkannt werden kann. Zwar die Form des Gegensatzes, wie diese schon in dem Epos vorhanden gewesen war, bleibt; aber in den sich entgegengesetzten Gliedern geht eine Veränderung vor. Wenn nämlich in dem Epos der Kunstthätigkeit als dem für sich allein leeren und abstracten Inhalte ein Inhalt gegenüberstand, der für den concreten Begriff der Schönheit selbst und für den erscheinenden Inbegriff alles Göttlichen und Menschlichen galt: so steht in der Lyrik der nicht mehr leeren, sondern sich ihrer selbst als schönen bewußten, und also mit dem allgemeinen Inhalt aller Schönheit, welcher die lebendige und individuelle Geistigkeit ist, erfüllten Thätigkeit dasjenige gegenüber, was dieser Thätigkeit auch in dieser ihrer Erfüllung nothwendig noch fehlt, um jene Totalität, oder um die Idee der Schönheit als solche zu sein. Nämlich in jener

bewußten Erkenntniß, welche die Poesie als geistige Kunst wesentlich von der Schönheit hat, muß, so gewiß dieselbe Erkenntniß, und nicht bloß Einbildung oder Täuschung ist, nothwendig dieß enthalten sein, daß ihre eigene Schönheit, welche sie eben in der lyrischen Poesie gewahr wird, dieß wesentlich nur durch die Beziehung auf die Allgemeinheit des Begriffs und der Idee der Schönheit ist, — welche ihrerseits selbst des Bezugs auf die Totalität des Endlichen einerseits, und auf die Gottheit andererseits nicht entbehren kann. Diese doppelte Beziehung aber stellt sich der lyrischen Poesie (— eben wegen des noch mangelhaften Bewußtseins ihrer selbst, als welches unmittelbar aus dem epischen Bewußtsein hervorgegangen war) — als die Foderung einer unmittelbaren Einheit des künstlerischen Subjects mit demjenigen dar, was wir schlechthin das Ideal nennen können, weil in dem Idealbegriffe jenes Bewußtsein von dem Verhältnisse zu dem Göttlichen schon mit enthalten ist. Diese Foderung spricht sich — weil jener Totalbegriff der Schönheit und des Ideals als Begriff zwar schon vorhanden ist und namentlich in der epischen Poesie nach seiner Allgemeinheit dargestellt worden war, als Idee aber seine vollständige Verwirklichung noch erwartet — einerseits als Erinnerung, andererseits als Sehnsucht aus: als Erinnerung einer vergangenen Idealwelt, als Sehnsucht nach einer zukünftigen. Auch die Gegenwart des Ideals ist zwar nicht ausgeschlossen, aber sie erscheint wesentlich nur als eine particuläre und zeitlich vorübergehende, so daß auch in ihr der Gegensatz als solcher bestehen bleibt.

Aus dieser Auseinandersetzung ergiebt sich, daß es allerdings eine wesentliche und in dem Begriffe liegende Eigenschaft aller lyrischen Dichterwerke ist (— obgleich man dieß neuerdings hat bestreiten wollen): daß in ihnen die Person des Dichters ausdrücklich als unmittelbarer Träger des Inhalts, d. h. der auf das Ideal bezüglichen oder der Allgemeinheit des Ideals als Einzelheiten gegenüberstehenden Empfindungen und Seelenzustände auftritt. Denn in welcher anderen Gestalt könnte jene Einheit des erkennenden und schaffenden Princips der Kunst mit dem Begriffe ihres Inhalts auftreten, wenn nicht in dieser? Als die allgemeine Form dieses Inhalts hatte sich in dem Be-

griffe des Epos die der freien Individualität des Geistes ausgewiesen. Wenn nun diese aus dem Ideale, in dessen Bereich sie dort noch versetzt worden war, in die Kunst als solche, nicht als aufgehobenes Moment derselben, sondern als unmittelbar mit dieser identische Wesenheit hereintreten soll: so heißt dieß offenbar nichts anders, als daß der Geist der Kunst seiner selbst in der Gestalt eines Individuums gewahr wird, welches, indem es sich ausdrücklich dem Ideale, als dessen einerseits theilhaftig, andererseits entbehrend gegenüberstellt, durch diese Gegenüberstellung selbst, die ein gewisses Entsprechen, eine Verwandtschaft mit dem Ideale und ein Gewachsensein demselben voraussetzt, sich selbst anstatt des Ideales als schönen Gegenstand, d. h. eben als Kunstwerk vorzuführen berechtigt wird. — Hiedurch erklärt und rechtfertigt sich auch der Umstand, daß in den meisten lyrischen Gedichten von höherem Schwung, tieferem Inhalt und gediegenerer Bildung der Dichter sich ausdrücklich als Dichter einführt, und nicht etwa bloß als empfindendes oder begehrendes Individuum; — welcher letzteren Form man nur dann den Vorzug zu geben versucht sein kann, wenn man in der Kunst etwas anders als die Kunst, nämlich die bewußtlose Natureinfalt, und statt des über alles Menschliche, ohne dasselbe zu verläugnen, dennoch erhaben bleibenden Idealgeistes die materielle Wärme der Empfindung und Leidenschaft sucht *).

*) Beispiele jenes ausdrücklich in dem Kunstwerke vorgeführten Selbstbewußtseins der lyrischen Poesie geben fast alle große lyrische Künstler alter und neuer Zeit: Pindar, Horaz, Hafif, Petrarca, Göthe u. s. w.; im Gegensatze der in der Mitte des Volks aus der Sagendichtung allmählich sich erzeugenden Liederdichtung, die bei hoher Trefflichkeit und ergreifenden Innigkeit und Tiefe im Einzelnen doch nicht auf der eigentlichen, idealen Höhe der lyrischen Kunst steht. Insbesondere aber machen wir aufmerksam darauf, wie nur durch dieses Hervortreten des Dichters als Dichters das Zusammenreihen einer Mehrheit kleiner Gedichte zu einem größern Ganzen möglich wird, welches von der schönsten künstlerischen Wirkung sein kann; — als classisches Muster wofür wir fast lieber noch, als selbst die Sonnette und Canzonen Petrarcas, Göthe's venetianische Epigrammen und römische Elegien anführen möchten. — Shakespeare erweist sich auch in seinen Sonnetten insofern mehr als dramatischen, wie als ly-

Die lyrische Poesie hat ausdrücklich die Bestimmung, den wahren Sinn jener auch schon in andern Künsten erfolgenden Nachbildung und zugleich Verklärung des der Kunst äußerlichen Weltinhalts zum Bewußtsein zu bringen; indem sie die Kunst selbst als das Subject des Erkennens, Anschauens, Empfindens und Vorstellens erscheinen läßt, in welchem dieser Inhalt auf entsprechende Weise, wie in der endlichen Subjectivität, enthalten ist und durch sie gesetzt wird, aber in diesem Enthaltensein und Gesetztwerden nothwendig die höhere Natur dieser idealen Subjectivität annimmt, oder sich derselben assimilirt. Es darf daher in ihr jener Inhalt weder in der Gestalt der Zufälligkeit oder besonderen Beschaffenheit irgend einer beliebigen Individualität, noch auch in der Gestalt der abstracten Allgemeinheit des s. g. allgemein Menschlichen vorkommen; sondern diese seine Gestalt muß ausdrücklich die der organischen Einheit sein, welche jener Inhalt eben durch die Idealität des Absoluten erhält. Um nun dieß zu leisten, bedarf es zwar nicht überall ausdrücklich der Ankündigung, daß hier der Dichter und kein anderer spreche; — ja es können sogar, mittelst einer Annäherung an die dramatische Poesie, ausdrücklich Personen von charakteristisch bezeichneter Individualität als sprechend in dem lyrischen Gesange und als Träger der darin ausgesprochenen Zustände eingeführt werden: — allein die ideale Subjectivität wird selbst hinter diesen, durch die zerstückte und rhapsodische Form dieser Kunst entschuldigten Masken nicht undeutlich hervorblicken, und durch diese ihre nie verläugnete Gegenwart dem bloß Endlichen und Menschlichen erst seine wahre Bedeutung ertheilen.

Daß aber diese Subjectivität des Künstlers nicht der Totalität ihres Begriffs nach das organische Einheitprincip des einzelnen Kunstwerks ausmacht, sondern dieses als der vereinzelte Ausdruck einer besondern Empfindung oder Stimmung auftritt:

---

rischen Dichter, als er seine Individualität dort nicht in ihrer idealen Bedeutung als dichterische, sondern in einseitig sentimentaler Gestalt einführt — ein Umstand, der vielleicht dazu beigetragen haben mag, daß man unnöthiger Weise rein historische Theilsachen aus den Leben des Dichters in diesen Gedichten hat niedergelegt finden wollen.

davon liegt der Grund in der allgemeinen Stellung aller Kunst zu dem Fürsichsein des Geistes überhaupt, und zu der fürsichseienden Substanz des idealen Geistes, wie diese sich uns bald in der Gestalt des Genius ergeben wird, insbesondere. Indem nämlich die Poesie die Schönheit ihres Objects als ihre eigene erfaßt, muß sie zugleich, um überhaupt Kunst, d. h. Dasein des Geistes in der Objectivität eines äußerlichen Stoffes zu bleiben, und nicht dieses Dasein unmittelbar in das Fürsichsein des Geistes umschlagen zu lassen (— welcher Uebergang hier, wo die Kunst erst innerhalb ihrer Objectivität das vollständige Bewußtsein ihrer selbst zu gewinnen hat, noch nicht hinlänglich vorbereitet wäre) — jene ihre Werke als besondere Thätigkeitsacte des Geistes, der in ihnen erscheinen soll, von dem Gesammtbegriffe des letzteren unterscheiden. Oder vielmehr, dieser Gesammtbegriff ist für sie noch gar nicht als solcher vorhanden, sondern der Dichter wird erst zum Dichter in seinem Werke; welches aber als solches zwar wohl ein Theil von seinem Wesen, aber noch nicht dieses Wesen selbst ist. — Die Differenz, die zwischen jenen Theilen (auch wenn diese als eine unbegrenzt fortlaufende Reihe gedacht würden) und demjenigen, was auf einer höhern Stufe der Betrachtung als die eigentliche Subjectivität des Dichters, nämlich als sein Genius sich darstellen wird, noch immer obwaltet — zeigt sich insonderheit in jenem Gegensatze zu dem Ideale, der, wie vorhin bemerkt, der lyrischen Dichtung wesentlich ist. Wäre nämlich der ganze Begriff dieses Genius bereits in der Dichtung erschöpft: so müßte sich auch das Ideal als vollständig in sie aufgegangen zeigen, da mit jener Bestimmung die Rückkehr der Kunst zu dem Idealbegriffe, der zu aller Kunst sich als subjective Innerlichkeit verhält, vollbracht wäre. In dem lyrischen Gedichte hingegen ist es ein blitzartiges Hereinschlagen des idealen Lichtstrahls gleichsam aus der verhüllten Region des Himmels, in die sich das Ideal zurückgezogen hat, in den Boden des Irdischen: wodurch das Aufflammen der künstlerischen Subjectivität erzeugt wird. Die in diesem Irdischen in Wahrheit schon enthaltene absolut geistige Subjectivität ist daher, gleich der Elektricität der Erdmasse, noch eine latente, d. h. eine solche, die erst

durch die Berührung mit ihrem Gegensatze zum Vorschein kommt; oder eine nur in der ihr noch fremden Objectivität erscheinende, ja in dieselben erst werdende Subjectivität. — Dieses Hereinschlagen nun hat wesentlich die Bedeutung, in der aufgehobenen Zeit, d. h. in der Negativität des Augenblicks zu geschehen: darum, weil sich als die wesentliche Form des Ideales als solchen die Form der continuirlichen Zeitlichkeit gezeigt hatte; die also zugleich mit jener Selbstentäußerung des Ideales verschwinden oder in ihr Gegentheil übergehen muß. Daher einerseits die verhältnißmäßige Kürze des lyrischen Gedichts im Vergleich mit andern Kunstwerken; andererseits die Zeitlosigkeit seines Inhalts, d. h. sein Erscheinen in einer Gestalt, die nicht für eine gleich einer Begebenheit oder Handlung einen bestimmten Zeitraum ausfüllende gelten kann. Es tritt nämlich diese Zeitlosigkeit eben an die Stelle der Augenblicklichkeit jenes Hinüberschlagens des Idealen in das Subjective; die Kürze aber ist darum eine nothwendige Eigenschaft und wesentliche Tugend des Gedichts, weil dieses ganz nur als der Ausdruck jener in der Negativität des Augenblicks sich vollendenden und gegen die zeitliche Länge oder Dauer sich gleichgültig verhaltenden Beziehung auf das Ideale gelten soll. Es ist — (so pflegt man dieß gemeiniglich auszudrücken) — die Einheit einer Empfindung oder eines Gedankens, innerhalb deren das einzelne lyrische Gedicht sich halten soll: unter welcher Einheit indessen nicht die abstracte Einerleiheit des bloß endlichen Empfindens, Vorstellens und Denkens verstanden wird, sondern die organische Einheit der idealen Empfindung, welche zwar eine ganze Unendlichkeit besonderer Gefühle und Anschauungen in sich begreifen kann und sogar sie in sich begreifen muß, aber deren Ausdruck doch die Ausbreitung über dieses von ihm Inbegriffene verschmäht und sich in Bezug auf dasselbe bloß andeutend, nicht aber ausführend verhält; weil eben die Einheit, nicht aber deren Inhalt als solcher gemeint ist. Hiedurch unterscheidet das lyrische Gedicht sich insonderheit von dem Gesange, den es sich zwar beigesellen und hiedurch sich in gewissen Sinne die Ausführung, deren es seinem Begriffe nach entbehren muß, geben kann; mit dem es aber keineswegs zu verwech-

seln ist, gleich als ob etwa, wie man oft irrig meint, das lyrische Dichterwerk erst, indem es in Musik gesetzt und gesungen würde, seine künstlerische Bedeutung erhielte. Der Gesang nämlich enthält, wie oben gezeigt, die ideale Bedeutung eben solcher Empfindungen, die unmittelbar in der Gestalt der Empfindung und nicht des bewußten Gedankens auftreten; während, wenn als Gegenstand des lyrischen Gedichts die Einheit einer Empfindung genannt wird, hier keine andere Empfindung gemeint sein kann, als welche in der selbstbewußten, und also eben so sehr gedachten, als empfundenen Beziehung auf das Ideal besteht. — Indem solchergestalt das lyrische Gedicht die Aufgabe hat, innerhalb des geringsten zeitlichen Umfangs die ganze Unendlichkeit des subjectiven Lebens, welche durch jede einzelne Berührung des Ideals aufgeregt wird, zwar nicht eigentlich darzustellen, aber doch anzudeuten oder ahnden zu lassen: so erhalten hiedurch die einzelnen Werke dieser Kunst allerdings den Charakter der Unvollendung und des Fragmentarischen; der jedoch, da er sich stets durch die hier nach allen Seiten hin eröffnete Aussicht in die Unendlichkeit ergänzt, ihrer künstlerischen Würde durchaus keinen Eintrag thut.

Hinsichtlich der äußern, rhythmischen Form ist die lyrische Poesie allen unter Dichtarten die kunstreichste, weil es hier vornehmlich sich als Bedürfniß erweist, die Sprache ihrer natürliche Unmittelbarkeit, die sie als Ausdruck des subjectiven Geistlebens hat, zu entnehmen, und in ausdrücklicher Negativität gegen diese Unmittelbarkeit sie als das Organ einer höhern Subjectivität, als die bloß endliche oder psychologische wäre, kund zu geben. Wenn das einfache Metrum des epischen Gedichts die Entäußerung der subjectiven Unmittelbarkeit nur auf negative Weise — (wie sie dort auch allein gefodert war) — ausgedrückt hatte: so wird in dem mannigfaltigen Wechsel und der sinnreichen Verschlingung der lyrischen Rhythmen und Reime die Negativität selbst zu einem Elemente, in welchem sich der hier ausdrücklich in der Gestalt der idealen Subjectivität hervortretende Geist der Kunst auf positive Weise ausspricht. Dagegen wird hier meist eine Symmetrie der größern oder kleinern Abtheilungen (Strophen) nöthig, welche zugleich die organische

Gliederung des nach bestimmter Gestalt hinstrebenden Gedankens bezeichnen. — Auch hier indeß giebt es einen Uebergang, durch den freien und unendlich mannigfaltigen dithyrambischen Rhythmus hindurch, zu der völligen Ungebundenheit des Polymeters oder Jean Paul'schen Streckverses, welchen wir gern als eine eigenthümlich berechtigte, und der Gedankenwelt der modernen Idealbildung (wegen seiner das Speculative aufnehmenden Natur) vorzüglich günstige Formbestimmung der lyrischen Dichtkunst geltend machen möchten. An diesen reiht sich unmittelbar der zum rhythmischen Schwung beflügelte Vortrag philosophischer oder auch bloß redneriſcher Gedanken an, der allenthalben, wo er auf ungezwungene und unerkünstelte Weise auftritt, die Gegenwart poetisch- und zwar meist oder durchgängig lyrisch schöner Gedanken ankündigt *). — Wie durch die rhythmische Gestaltung, so unterscheidet sich die Lyrik von der Epik nicht weniger auch durch die eigenthümliche Art und Weise des bildlichen Ausdrucks und des Gebrauchs der Gleichnisse und Symbole; welcher in ihr ein kühnerer und prägnanterer ist, als in dem Epos, und zugleich deutlicher seine eigentliche und tiefere Bedeutung offenbart, indem er sich nicht mehr als einen äußeren, zur Verdeutlichung, Veranschaulichung, oder auch zur bloßen Verzierung dienenden Schmuck ankündigt, sondern als ein organisch aus dem geistigen Mittelpuncte des

*) Welch ein wichtiges Moment in der Redekunst der Alten der rhythmische oder numerische Bau der Perioden ausmachte, ist bekannt. Näher aber noch, als jene redneriſchen Kunstwerke, steht der lyrischen Poesie dasjenige, was man häufig den redneriſchen Vortrag der eigentlichen Philosophie nennt, wogegen die Wissenschaft unserer Zeit zum Theil eine ungerechte Abneigung zu hegen scheint. Bei den Alten war auch diese Kunst des philosophischen Vortrags zur höchsten Virtuosität ausgebildet, wie nicht nur des Dialogen Platons Zeugniß geben, in denen wohl niemand den lyrisch-dithyrambischen Dichtergeist verkennt, sondern auch selbst die Schriften des Aristoteles, dessen Style ohne eigentliche Rhetorik ein natürlicher Rhythmus und Wohlklang eingeprägt ist. Unter den Neuern nennen wir als vorzüglichste Muster des lyrisch-philosophischen Gedankenschwungs und rhythmischen Vortrags Giordano Bruno und Schelling: den letztern jedoch nur in einigen wenigen seiner kleineren Schriften.

idealen Gedankens hervorsprießendes Gewächs, dessen Verzweigung in sich selbst und mit andern ähnlichen Gewächsen eben wesentlich die Verkörperung jenes Gedankens ausmacht.

§ 66.

Als Darstellung der künstlerischen Subjectivität ist von allen Kunstarten die lyrische Poesie am meisten unter den Völkern, die dem Geiste des Ideals nicht gänzlich fremd sind, ausgestreut, und in dem reichsten Wechsel der Formen als ein flüssiges und feste Gattung- und Artunterschiede verschmähendes Element scheinbar dem Zufalle preisgegeben. Die zwei Hauptrichtungen aller Lyrik, welche Erinnerung und Sehnsucht sind, entsprechen im Allgemeinen dem Gegensatze des antiken und des romantischen Ideals, zwischen welche beide die universelle Lyrik, die der modernen Idealbildung entspricht, vereinigend in die Mitte tritt. Die Unterschiede, die man gewöhnlich, doch ohne die Möglichkeit einer streng wissenschaftlichen Abschließung, zwischen besonderen lyrischen Dichtarten annimmt, z. B. Hymnus, Dithyrambus, Ode, Lied, Elegie, Satyre, Epistel, Epigramm u. s. w. werden bestimmt theils durch die Unterschiede der idealen Gegenstände, auf die sie sich beziehen, theils durch die der subjectiven Geistesthätigkeiten, die in ihnen als die vorwaltenden oder formbestimmenden gegenwärtig sind.

Wenn die Hauptgattungen des Epos auf das schärfste geschieden waren durch ihre Beziehung auf die verschiedenen Idealbildungen, die den ausschließlichen Inhalt jener Kunstform ausmachten: so wird nicht ganz das Gleiche der Fall sein in Bezug auf die Lyrik; weil hier die Selbständigkeit der Kunst im Gegensatze gegen das Ideal ausdrücklich hervortritt. Die Art und Weise, wie auch hier dennoch das Ideal einwirken muß, wird im Gegensatze jener epischen, wo dasselbe nach der ganzen Ausbreitung seines Inhaltreichthums zum Vorschein kam, eine solche

sein, worin mehr nur sein Allgemeinbegriff sich ausdrückt: weil eben jener Gegensatz desselben zu der ihrer Selbständigkeit bewußt werdenden Kunst das Einzelne zurückdrängt, und die Totalität der Idee in die Bewegung des gegenseitigen Beziehens bringt. — Darum eignet sich die lyrische Kunst am meisten unter allen Kunstformen dazu, die concrete Subjectivität solcher Völkergeister auszudrücken, welche dem Ideale zwar gewachsen, ja ihm gegenüber das Substantiellere, weil mehr zur Individualität Herausgebildete sind, aber nichtsdestoweniger sich der Welt des Idealen entfremdet und in unglückseliger Vereinzelung begriffen fühlen. Dieß ist der Charakter der Lyrik einiger morgenländischer Völker, besonders der Israeliten, und auf ähnliche Weise auch der alt-nordischen (— Ossian); so wie auch der neueren Völker in Uebergangperioden, in denen die eine Idealbildung verloren, und die andere noch nicht gewonnen ist. — Andererseits bezeichnet sich in der lyrischen Poesie bestimmt und ausdrücklich die Art und Weise, wie eine geschichtlich vorhandene Idealbildung in das individuelle und persönliche Leben eines Volkes eingegangen und aufgenommen worden ist: und hier nun ist, wie dort die Stimmung der Trauer und Klage, so die der Freude und des Jubels vorherrschend; doch gleichfalls mehr auf allgemeine Weise, als, wie in andern Kunstformen, mit ausdrücklicher Darstellung und weiterer Ausbildung der einzelnen Idealgestalten. — Indessen darf man deshalb nicht meinen, als sei die lyrische Poesie ein Gemeingut aller Völker und Zeitalter ohne Unterschied, oder auch nur derer, die überhaupt eines höhern Geisteslebens fähig sind. Vielmehr zeigt sich hier eben so deutlich, wie bei irgend einer andern Kunstform, ein bestimmtes Verhältniß der Kunst zu dem Gesammtbewußtsein des Volks; ein Unterschied der Perioden der Aufnahme und des organischen Wachsthums, der Blüthe und des Verfalls derselben. So nahe auch die Form der lyrischen Poesie der Form der Sagendichtung verwandt scheinen kann, in welcher der Ursprung der Idealgestalten zu suchen ist: so ist dennoch die Kluft, die beide von einander trennt, eine so große, daß eine eigentliche Stetigkeit des Uebergangs aus der einen in die andere unmöglich bleibt. Auch für die wahrhaft lyrische

Dichtkunst nämlich sind wir, eben so, wie für alle andere Kunstdichtung, Rhythmus und Reim und schriftliche Aufzeichnung zu fodern berechtigt; und es läßt sich gar wohl der Satz aufstellen, daß eben dieses Aussprechen des subjectiven Gefühls und Gedankens als solchen, welches den Begriff der Lyrik ausmacht, aller idealen Würde und Bedeutung so lange entbehren muß, als diese Erfodernisse noch nicht an ihm entweder durchgängig oder wenigstens theilweise erfüllt sind; während die Sagendichtung durch die Annahme eben jener Formbestimmungen aufhört, sie selbst zu sein, und, bei ihrer objectiven und plastischen Natur, zunächst zwar nicht in Lyrik, sondern in das Epos übergeht. — Der Moment aber, in welchem unter einem Volke oder in einem Zeitalter das Bewußtsein erwacht, durch schriftliche und rhythmische Objectivirung dem Subjectiven als solchem ideale Bedeutung geben zu können, gehört, wenn irgend einer, zu den in dem geistig-geschichtlichen Leben der eigentlichen Culturperioden Epoche machenden; und meist sehen wir unmittelbar nach diesem Momente schneller, als bei andern Formen, die reichsten Ströme der Lieder und Gesänge von allen Seiten hervorquellen und nach allen Richtungen hin sich ergießen, von denen zuvor kaum eine leise Spur vorhanden war.

Einige Hauptzüge des Einflusses, welchen die verschiedenen Gestaltungen des Ideals auf die lyrische Dichtkunst auszuüben nicht verfehlen konnten, dürfen indeß nicht unbeachtet bleiben. Hiezu rechnen wir vor allem anderen die merkwürdige Art und Weise, wie das antike Ideal auch hier noch seine bestimmte und ein für allemal unter der Gestalt der Ewigkeit ausgeprägte Formbildung festhält; ja dieselbe eben hier auf das entschiedenste bewährt*). Bekanntlich war es auch in der Lyrik der Alten Gesetz, daß kein Gedicht von irgend höherer und selbständiger Bedeutung ohne einen Mythus sein durfte, d. h. hier, ohne die ausdrückliche Erinnerung an die mythische Gestalt eines Gottes oder eines Heros in Bezug auf eine bestimmte, für dessen eigenthümliches Wesen bedeutsame Handlung

*) Vergl. über den Begriff u. s. w. der Mythologie. § 43. (S. 279. ff.).

oder Begebenheit, deren Charakter sodann dem Charakter des Gedichts entsprechend, oder symbolisch denselben ausdrückend befunden werden mußte *). So sehr waren die Gestalten des Ideals mit dem Geiste jenes Volks verwachsen, daß keine Kunstschönheit als denkbar erschien sogar in dieser das Subject ausdrücklich dem Ideale gegenüberstellenden Dichtart, ohne die Einführung bestimmter, der Mythologie angehörender Gestalten. Diese Gestalten selbst wurden freilich von ihr nicht, wie von der epischen Poesie, im Einzelnen ausgeführt: der generische Unterschied beider Dichtarten bezeichnet sich in Bezug auf sie dergestalt, daß die lyrische Poesie sie als bekannt auch den Hörern oder Lesern voraussetzt, und zur Ergänzung der von ihr nur angedeuteten Schönheit dieser Gestalten die Phantasie derselben in Anspruch nimmt, während die epische von dieser Bekanntschaft abstrahirt hatte. Da die eigentliche Schönheit des Gedichts nicht eine von jenen Gestalten geborgte, sondern durch die Schönheit jener sich nur noch erhöhende ist: so wird die vollendetste Form des Hymnus oder der Ode, oder welche Benennungen sonst für diese antiken Dichterwerke zu brauchen sind, eine solche sein, in welcher eine reiche Menge jener Gestalten leise angeklungen, und Beziehungen unter denselben gesetzt oder aufgefunden werden, die für Kenner der Gestalten selbst überraschend sind. Doch finden sich auch Werke, in denen auf eine Weise, die man leicht mit der epischen verwechseln könnte, eine einzelne Begebenheit oder eine stetige Folge von Begebenheiten in ihrem Totalzusammenhange in Erinnerung gebracht wird: worin freilich eine noch mangelnde

*) Wenn vom Pindar erzählt wird: er habe beim Beginne seiner poetischen Laufbahn seinen Gedichten nicht genug Mythen einverwebt, und sei deshalb von der Korinna getadelt worden: so kann man hierin ein allmähliches Hervorentwickeln der durch diese Erinnerungen reich gegliederten lyrischen Gestalt aus dem einfachen subjectiven Keime erblicken. Doch scheinen andere Umstände darauf hinzudeuten, daß die Lyrik der Alten sich vielmehr stetig aus der Epik entfaltete; welcher Dichtart z. B. die berühmte vierte pythische Ode des Pindar, und noch mehr die homeridische Hymnen (die kaum der eigentlichen Lyrik beigezählt werden können) sehr nahe stehen. — Das Wahre ist wohl, daß beide Extreme, das der inhaltleeren Subjectivität, und das der epischen Objectivität, einander anfangs schroff gegenüberstanden, und erst allmählich sich einander näherten.

Virtuosität in der eigenthümlichen lyrischen Formbildung nicht zu verkennen ist. — Ein nicht bedeutungloser Umstand ist dieser, daß die tiefsten und großartigsten Kunstwerke der antiken Lyrik, welche zugleich diejenigen sind, in denen die Erinnerungen an das Besondere und Einzelne des Mythus in reichster Fülle und in der kühnsten Zusammenstellung gegeben werden, zu derjenigen Gattung von Gedichten gehören, welche man in neuerer Zeit Gelegenheitgedichte genannt hat: indem sie sich nämlich auf ein besonderes Ereigniß der geschichtlichen Gegenwart beziehen, aber stets auf ein solches, welches, an sich nicht ein welthistorisches, sondern ein für die Gesammtheit des Volkes gleichgültiges und nur ein einzelnes Individuum oder Geschlecht betreffendes, durch den religiösen Cultus, an den es sich anschließt oder zu dem es gehört, eine hohe und heilige Bedeutung erhalten hat. Hiedurch gestaltet sich der Gegensatz der Kunst zu dem Ideale ausdrücklich als Gegensatz der gegenwärtigen Wirklichkeit des durch die Religion und die Kunst in die göttliche Idee aufgenommenen und ihr in gewissem Sinne gleichgesetzten Lebens der Individuen, zu der Vergangenheit und der Abstraction des Mythus; und es wird also diese Wirklichkeit und Gegenwart als dasjenige bezeichnet, für welches jene besondere und eigenthümliche Gestaltung des Ideals ihre absolute Geltung hat. Nicht als würde hiedurch die Schönheit jener Gestalten, oder auch die Schönheit des ihrer sich erinnernden und sie aus seinem Selbst frei wieder aufsteigen lassenden Geistes zu einer relativen herabgesetzt (— wodurch sie wahre Schönheit zu sein aufhören würde): — sondern die bestimmte Gestalt des Ideals erhält innerhalb einer geschichtlich bestimmten Wirklichkeit diejenige substantielle Bewährung, welche das Ideal überhaupt in der durch Lyrik dargestellten Subjectivität des künstlerischen Geistes erhalten soll. — Je niedriger die Gedichte in Bezug auf Inhalt und Umfang der in ihnen ausgedrückten Gedanken und Empfindungen stehen: desto mehr tritt ihre Gegenwart in das Unbestimmtere und Allgemeinere und in den Kreis des Subjectiven und Persönlichen, im Gegensatze des Cultus und des Geschichtlichen, zurück, und desto mehr nimmt die Bedeutsamkeit

der Stellung ab, welche die in ihnen angeklungenen mythischen Erinnerungen behaupten.

In Bezug auf das romantische Ideal verhält sich die lyrische Poesie nicht auf gleiche Weise, wie in Bezug auf das antike, durch Erinnerung die besonderen und einzelnen Gestalten zurückrufend: darum, weil diese Gestalten hier überhaupt nicht eigentlich feststehende sind, sondern durch die jedesmalige besondere Schöpferthätigkeit der Idealbildung oder der Kunst eine an den besonderen Moment gebundene und also innerhalb der Zeit wechselnde und gleichsam flüssige Schönheit und Bedeutung gewinnen. Man würde deshalb die meisten der durch romantische Idealdichtung geschaffenen Gestalten als gar nicht vorhanden für die lyrische Dichtung der gesammten neueren Zeit ansehen können, wenn nicht die bereits oben erwähnte Romanzen- und Balladendichtung sich gewissermaßen der Lyrik annäherte und zu dieser Dichtart den Uebergang bildete. Auch aber in dieser Form kann das Anklingen und Vorführen romantischer Sagen nicht eigentlich für Erinnerung in gleichem Sinne, wie bei jener antiken Hymnen- und Odendichtung gelten, sondern nur für die zwischen Epik und Lyrik in der Mitte schwebende Darstellung einer idealen und mythischen Begebenheit, die zum Behufe des bildlichen und historischen Ausdrucks einer bestimmten und selbstbewußten, auf ächt lyrische Weise künstlerische oder ideale Würde für sich in Anspruch nehmenden Seelenstimmung erfolgt. Sowohl in dieser Romanzendichtung, als auch selbst in anderen, das mythische Gebiet gänzlich verlassenden Formen hat diese Lyrik zunächst mehr das Ansehen einer unmittelbaren Fortsetzung der Sagendichtung, als eines ausdrücklichen Gegensatzes zu derselben: zumal da sie auch äußerlich in ungleich minder strenge Formen, als die antike Lyrik, gebunden ist. — Auch in Bezug auf den allgemeinen Inhalt kann man nämlich überhaupt die Art und Weise, wie die Ideen der Gottheit, der Liebe u. s. w. gewissermaßen den Inhalt Lyrik bilden, leicht mit ihrer Stellung innerhalb der Sagendichtung selbst verwechseln; obgleich sie in der lyrischen Dichtkunst eben als der dem Gedicht gegenüberstehende Begriff des Ideales auftreten. Der Unterschied beider giebt sich darin kund, daß in der Lyrik die Persönlich-

keit des Dichters in ein directes und unmittelbar ausgesprochenes Verhältniß zu diesen Ideen tritt; die künstlerische Darstellung welches Verhältnisses aber, bei der allgemeinen Abhängigkeit aller Kunst von der Voraussetzung des Idealbegriffs, als eine entweder unmögliche, oder ungenügende befunden werden müßte, wenn nicht zuvor die objective Hineinbildung derselben in die Gestalten der Sage vollbracht worden wäre. — Die Romantik übt nun im Allgemeinen den Einfluß auf die Lyrik aus, daß durch sie die Gedanken und Empfindungen derselben entweder in eine unbestimmtere Sehnsucht nach jenen großen Hauptgegenständen des höheren Strebens und Thuns, oder aber in einen einförmigen Jubel über ihren Besitz aufgelöst werden: indem nämlich die selbstbewußte Abhängigkeit, in welche diese Idealgestaltung das Schöne als solches von der aus der Ferne geahndeten und erkannten Selbstheit des göttlichen Geistes versetzt, namentlich auch die in der Lyrik dargestellte Subjectivität des künstlerischen Geistes in die Allgemeinheit der Beziehung auf jenes Substantielle auflösen muß.

Im Gegensatze dieser gestaltlosen Allgemeinheit der romantischen Lyrik wird das, wenn gleich für sich selbst gestaltlose moderne Ideal der lyrischen Subjectivität ein Princip reicherer Gestaltung sein, indem das durch dieses Ideal erweckte universelle Gewußtsein der Schönheit sich innerhalb jener Subjectivität zu einer Unendlichkeit von Beziehungen auf dieses Erkannte und Gewußte herausbildet, die selbst künstlerische Gestalten werden können. Die Totalität der von dem Selbstbewußtsein der modernen Welt erkannten Wirklichkeit des Idealen und Göttlichen wird hier, insofern dieses Ideale und Göttliche zugleich ein Zeitliches und Geschichtliches ist, zum Gegenstande einer Erinnerung, die auf entsprechende Weise, wie die Erinnerung an das Mythische in der antiken Lyrik, die Vorstellung der Gestalten, an die erinnert wird, als erfüllendes Moment in die Schönheit des subjectiven Ausdrucks der Empfindung eintreten läßt. Zu diesen Erinnerungen gehört, außer den auch hier wieder hervortretenden geschichtlichen Idealgestalten, oder vielmehr der in den Geist dieser Ideale hineingebildeten geschichtlichen Welt, insbesondere auch das gesammte

Reich der Kunst selbst: welches demnach in dieser Poesie des absoluten künstlerischen Selbstbewußtseins keineswegs nur als einfacher Gegenstand der Sehnsucht, oder als gestaltlose Substanz des Besitzes gegenwärtig ist, sondern in der ganzen Fülle seiner geschichtlich verwirklichten und noch zu verwirklichenden Gestalten; deren jede hier auf gleiche Weise als das die Schöpferthätigkeit des Dichters aufregende oder von Außen ihr entgegenkommende Princip dienen kann, wie im Alterthume das Bild eines Gottes oder eines Heros. Hiebei aber bleibt zugleich jener Ausdruck der Sehnsucht nach der höheren und volleren Wirklichkeit des Göttlichen, welchen das romantische Ideal der Lyrik zum Inhalte gegeben hatte, ungeschmälert: nur daß er nicht mehr, wie in jenem früheren Zeitalter, der allein und ausschließlich vorherrschende ist. Vorzugweise aber ist das moderne Ideal einer zwischen Erinnerung und Sehnsucht in der Mitte schwebenden, beide in sich vereinigenden, aber zugleich ein Höheres als beide, nämlich das Gefühl der Gegenwart des idealen Gegenstandes ausdrückenden Gattung günstig: einer Gattung, die, obgleich in keiner Periode der Blüthe lyrischer Poesie ganz fehlend, doch erst in der modernen Welt nach ihrem ganzen Umfang und ihrer vollen Tiefe und Bedeutung durch die Kunst an das Licht gezogen werden kann. Die idealen Gegenstände dieser Poesie sind weder historisch-mythische, noch unbestimmt allgemeine, sondern keine anderen, als diejenigen, welche auch die speculative Erkenntniß, (die ja in dem modernen Ideale ausdrücklich enthalten ist) als das Gegenbild der Kunst kennen lehrt, welches sich zu dem in der Lyrik ausgesprochenen Selbstbewußtsein derselben als dessen wahren, absolut gegenwärtigen und wirklichen, und dennoch von der Kunst als solcher noch unterschiedenen und getrennten Inhalt verhält. Dieß aber sind die sogleich nachher im dritten Buche der Aesthetik umständlicher zu erörternden Begriffe theils der subjectiven Substanz der Schönheit, oder des Gemüths und des Genius, theils der Naturschönheit und der physiognomischen und Sittenschönheit, theils endlich und vor allen andern der Liebe. Alle diese waren zwar auch, entweder als historisch und symbolisch verhüllte, oder als aufgelöste und chaotisch verschwimmende Ele-

mente bereits in der antiken Erinnerung des Mythischen, und in der romantischen Sehnsucht nach dem Allgemeinen gegenwärtig: allein mit ihrer klaren und allseitig bestimmten und abgegrenzten Erkenntniß eröffnet sich für die Lyrik in Wahrheit eine neue Welt, deren unendlicher Reichthum auf keine Weise durch Abstraction von vorn herein ausgemessen werden kann. — Es gehören also hieher zuvörderst die der modernen Welt ganz eigenthümlichen Gedichte, welche die besonderen Seelenzustände des Dichters auf den allgemeinen Begriff seines idealen Selbst, d. h. auf sein Gemüth oder seinen Genius zurückführen: eine Dichtart, die, so sehr sie auch dem Mißbrauche durch die Eitelkeit der Reflexion ausgesetzt sein mag, doch ihrer ächten Grundbestimmung nach keineswegs zu verwerfen ist. Mit jenen ihren Abarten ist dieselbe eben so wenig zu verwechseln, wie diejenige Poesie, welche auf ächt lyrische Weise den objectiven Genius der Natur und der geistigen Erscheinungswelt zum Gegenstande hat, mit der beschreibenden oder schildernden Poesie zu verwechseln ist. In beiden Arten ist, dort der subjective, hier der objective Genius nicht, gleich dem epischen Heros, eine nach seiner besonderen Gestalt vorzuführende Wesenheit — (wodurch er vielmehr in dieser Nachbildung nothwendig unter sich selbst herabsinken müßte); sondern aus der Wechselwirkung zwischen seinem lebendig, und allerdings jederzeit in durchaus individuellen Gestalten aufgefaßten Begriffe, und der lyrischen, d. h. der in die Objectivität der Kunst als solche versenkten und darum nicht gleich dem Genius freien Subjectivität entspringt jene reiche Mannigfaltigkeit poetisch gestalteter Empfindungen und Anschauungen, deren Ausdruck die neuere lyrische Dichterschule, deren Haupt Göthe ist, von allen früheren unterscheidet. — Endlich die Liebe, welche mit Recht nächst der Gottheit für den höchsten und den schönsten Gegenstand aller Lyrik gilt, ist zugleich dasjenige Element, in Bezug auf welches sich in dieser Poesie Erinnerung und Gegenwart, Sehnsucht und Genuß, Leiden und Freude auf das vollkommenste durchdringen, und in das reichste und harmonischste Wechselspiel versetzt werden. Sie nun ist zwar, mehr als alle andern Gegenstände aller Lyrik, wie der Kunst überhaupt, fast unentbehrlich: allein auch in Bezug auf sie ha-

ben in der antiken und der romantischen Lyrik, dem Geiste jener beiden Idealbildungen entsprechend, einseitige Richtungen geherrscht, die erst durch die vollkommen freie und reine Weltansicht des modernen Ideals verdrängt, oder in eine höhere, in sich selbst unterschiedene und gegliederte Totalität der in diesem Begriffe (— dessen nähere Erörterung in der Aesthetik seiner eigenthümlichen Stellung vorzubehalten ist) — enthaltenen Momente aufgenommen werden.

Es wäre nun von diesem Standpuncte des an den modernen Idealbegriff sich anreihenden Begriffs der Lyrik aus, daß jene ihre Untergattungen und Arten verzeichnet werden müßten, welche man häufig sogar als besondere Hauptformen der Dichtkunst aufführt: — wenn diese Verzeichnung überhaupt auf wissenschaftlichem Wege erfolgen könnte, und es nicht vielmehr dem erfindenden und schaffenden Genius der Kunst überlassen werden müßte, zugleich mit den einzelnen Werken auch diese Formbildungen ins Unbestimmte und Unbegrenzte zu vervielfältigen, und die mannigfaltigen Abstufungen und Uebergänge unter den besonderen hinzuzuerfinden. — Zu den auffallendsten und auch für den Begriff selbst wichtigsten Unterschieden gehört unstreitig jener zwischen Gedichten, in denen die künstlerische Subjectivität ausdrücklich in der Form des Gedankens (— freilich nicht des wissenschaftlich gebundenen, sondern eines künstlerisch und phantastisch freien, der allerdings auch Gefühl genannt werden könnte, wenn er nicht durch die Freiheit und die Wahrheit der objectiven Beziehungen, die er unter den Dingen setzt, von dem zunächst so zu nennenden Gefühle sich unterschiede) — als thätig gesetzt ist, und solchen, in denen der Gedanke, obwohl vielleicht nicht weniger, als in jenen, thätig und zur Klarheit und Gediegenheit herausgebildet, doch hinter die Form des Gefühls und der Empfindung sich verbirgt. Die letztere Form nähert sich, wie man sieht, dem Begriffe und der geistigen Bedeutung der Musik und namentlich des Gesanges: man kann sie unter der allgemeinen Benennung des Liedes begreifen; und in der That auch ist sie es, welche nach der in der modernen Welt vollbrachten Trennung dieser Hauptformbildungen der Kunst und der Verselbständigung der Ton-

kunst, allein noch auf eine nicht wohl abzuweisende Art die Mitwirkung und den Dienst der letzteren in Anspruch nehmen möchte; während die Poesie des Gedankens nur beiläufig oder zufällig diesen Dienst sich gefallen läßt. Im Alterthum brachte die Stelle, welche auch die letztere, und zwar diese als die tiefsinnigste und erhabenste vorzugweise, in dem Cultus hatte, eine Hineinbildung auch dieser in den Gesang, ja eine ursprüngliche Bestimmung derselben für den Gesang mit sich: allein das Bedürfniß, welches die eine Kunst an die andere heranzog, war hier mehr ein Bedürfniß der Musik, sich unterordnend anzuschließen, als ein Bedürfniß der Poesie, sich durch erborgte Dienstleistungen zu ergänzen und auszufüllen. Daher denn auch die großen Meisterwerke der antiken Hymnendichtung durch den Mangel der Musik keineswegs von der Macht und Tiefe ihrer Wirkung verloren haben, ja es schwer fällt, sich vorzustellen, wie dieselben beim Anhören des Gesangs in ihrer ganzen Herrlichkeit und Tiefe genossen werden konnten; während bei den einfachern Liedern neuerer Zeit, z. B. den geistlichen, die für Choräle bestimmt sind, eben so wie auch den einfachen Volksliedern, welche Liebe und Sehnsucht aussprechen, die Hineinbildung in Musik und Gesang allerdings eine wesentliche Bedingung ihrer höhern Kunstwirkungen ausmacht.

C) Die dramatische Poesie.

§ 67.

Nachdem der Kunstbegriff in der Gestalt der lyrischen Poesie sich selbst als sein eigenes Werk gegeben hat, kehrt er nochmals zu jener Bestimmung des objectiven Schaffens eines Bildes der Welt zurück; welche objectiv-universelle Bildlichkeit in jener Subjectivität der Kunstdarstellung aufgehoben enthalten war. Eben dieses Bild kann aber nun kein anderes mehr sein, als die unmittelbare Nachbildung des geschichtlichen Handelns und Leidens der Menschen in der Form der zeitlichen Gegenwart durch die Sprache. Dieses Handeln und Leiden erscheint hier

nicht selbst mehr, wie in dem Epos, als das ideale und göttliche; sondern die Kunst, die sich ihres Berufs als Vermittlerin zwischen dem Endlichen und dem Göttlichen bewußt geworden, schafft unter ausdrücklicher Voraussetzung theils der Allgemeinheit des Geschichtlichen, theils auch der geschilderten Charaktere, nicht aber der besonderen darzustellenden Begebenheit, ein Drama, d. h. das Bild einer Begebenheit oder Handlung, deren organische, als mikrokosmisches Princip der Schönheit wirkende Einheit die von der Kunst zugleich (— ihrer Allgemeinheit nach) als wahr und ewig erkannte, und (— ihrer besondern Erscheinung nach) schöpferisch hervorgebrachte Beziehung alles Menschlichen und Geschichtlichen auf das Göttliche ausmacht.

Es hat sich schon seit längerer Zeit ziemlich allgemein die Ansicht gebildet, daß unter allen Kunstformen die dramatische Poesie die höchste sei. Wie vielen Antheil an dieser Meinung auch die äußerlichen Reitze und Lockungen der dramatischen Aufführung haben mögen, und die Leichtigkeit des Verständnisses dessen, was diese den Augenblick vollständig ausfüllende Darstellung bieten kann, im Gegensatze der Verschlossenheit solcher Kunstformen, die ein dauerndes Studium und Hingebung, und gewaltsamere Abstraction von äußerlichen Interessen fodern: — so sind hier doch selbst diese äußerlichen Umstände nicht zufällige, sondern durch den Begriff dieser Kunst herbeigeführte, so daß wenigstens mittelbarer Weise jenes Vorurtheil als begründet in der wahren Stellung, welche die dramatische Kunst auf dem Gipfel der dialektischen Entwicklung des Kunstbegriffs einnimmt, angesehen werden kann. Diese Stellung nämlich bringt es mit sich, nicht zwar, daß die besondern Kunstwerke in dieser Kunstgattung eine höhere Schönheit, als in andern, erreichen; wohl aber, daß bei der entwickelten Klarheit und der erfüllten Tiefe ihres Inhalts, d. h. der Gesammtheit ihrer Beziehungen auf die endliche und die göttliche Welt, dieselben zugleich am mächtigsten nach außen auftreten, und daß vorzugweise vor andern Künsten diese Kunst das Vermögen besitzt, die äußere

Wirklichkeit des Augenblicks und der Gegenwart in ihr Bereich hereinzuziehen. Hieraus entspringt allerdings ein doppelter Vortheil für diese Dichtart; indem dieselbe sowohl den Denkern den reichsten Stoff für die reflectirende und speculative Betrachtung giebt, als auch der Menge den leichtesten und mühelosesten Eingang in das Gebiet der Schönheit eröffnet.

Wenn der Inhalt aller Poesie in der Gestalt des Thuns und Handelns menschlicher Individuen oder Persönlichkeiten auftreten muß: so sieht man leicht, daß nach der erzählenden Darstellung solchen Inhalts, und nach derjenigen, die sich selbst mit diesem Inhalt identificirte, keine weiter denkbar ist als nur eine solche, in welcher das Darstellende hinter das Dargestellte zurücktritt, und die Darstellung sich nicht ausdrücklich als solche ankündigt, sondern sich für das Dargestellte ausgiebt. Daß diese Form als die gebildetste und entwickeltste der Poesie aufgeführt wird, kann auf den ersten Anblick befremden; da jene Eigenschaft, mit dem Dargestellten zugleich den darstellenden Geist als solchen zu offenbaren, die Poesie überhaupt im Gegensatze der bildenden Kunst zur höhern Stufe des Kunstbegriffs qualificirte. Allein diese Ordnung hat nichtsdestoweniger ihre volle Richtigkeit. Denn eben erst hiedurch wird der Begriff der Kunst im höchsten und umfassendsten Sinne erfüllt, daß die Kunst auf derjenigen Stufe ihrer Begriffsentwicklung, auf welcher sie in der eigenthümlichen Form der Erscheinung des schöpferischen Geistes auftritt, nichtsdestoweniger ihre Schöpfung rein absondert von ihrem schöpferischen Thun, und sie für das, was sie in Wahrheit ist, nämlich für ihre That und ihr Werk auch ausdrücklich giebt. — Es zeichnet sich aber diese Schöpfung vor andern Kunstschöpfungen dadurch aus, daß in ihr das Verhältniß der schaffenden Kraft und Thätigkeit zu dem Geschaffenen auf das vollständigste ausgesprochen wird. Dieß nämlich ist in der Schöpfung der dramatischen Dichtkunst dadurch der Fall, daß in ihr die frühere Weise des epischen und des lyrischen Voraussetzens des gesammten Weltinhalts vollständig enthalten ist, indem die dramatische Handlung an einem bestimmten Puncte die Zeitreihe der Begebenheiten aufnimmt und von diesem aus sie fortsetzt; bis zu diesem Puncte aber das Vorangehende, in welcher nahen und fernen Beziehung es auch auf

die Handlung stehe, theils in der Form der Erzählung, theils in jener der Erinnerung nachholt. Hiedurch erst wird das Kunstwerk als das, was es in Wahrheit ist, auch ausdrücklich gesetzt, nämlich als die aus der Mitte der geschichtlichen Erscheinungen herausgenommene und von einem Geiste, der die Reihe dieser Erscheinungen überschaut und erkennt und durch diese Erkenntniß seine eigene Schöpfung an die Stelle derselben zu setzen befähigt und berechtigt wird, wiedergeschaffene Gegenständlichkeit. — Das Eingehen der Kunst in das Element der Erscheinung des erkennenden Geistes hatte nicht die Bedeutung, als ob dadurch jenes selbständige Schaffen, welches in der bildenden Kunst als solches aufgetreten war, geradehin nur in den Ausdruck des Erkennens und des Wiedergebens eines schon fertig Vorhandenen verwandelt werden solle: — vielmehr war es eben der Schein dieser Verwandlung, welcher die Unvollkommenheit der epischen Form und die Nothwendigkeit ihres Umschlagens in die lyrische ausgemacht hatte. In dieser letzteren aber trat eben so wenig, wie in jener, das Kunstwerk unter der ausdrücklichen Bestimmung auf, das mikrokosmische Geschöpf einer zwar nach ihrem ganzen Wesen in sie eingehenden, aber zugleich auch wieder frei aus ihr zurücktretenden Thätigkeit zu sein; sondern es erschien als ein von der Subjectivität des künstlerischen Thuns noch nicht vollständig losgetrennter Lebensact dieser Subjectivität. Nothwendig muß daher die Kunst, um die Bedeutung dieser ihrer neu gewonnenen Form der theoretischen Geistigkeit mit jener früher angekündigten Bestimmung, selbständig heraustretende Schöpfung dieses Geistes zu sein, zu vereinigen, noch eine Metamorphose durchgehen, deren Resultat eben die Form der dramatischen Dichtkunst ist.

Die eigenthümliche, einerseits zwar mit dem allgemeinen Sinn aller Kunstthätigkeit zusammenfallende, andererseits aber eben dadurch, daß sie das in dieser Thätigkeit nur unbewußt und unausgesprochen Vorhandene ausdrücklich setzt und zum Bewußtsein bringt, zur eigenthümlichen werdende Bedeutung dieser letzten und höchsten aller Kunstformen wird also in dem Umstande zu suchen sein, daß sie, mit dem Geiste der ge-

schichtlichen Wirklichkeit auf das innigste sich durchdringend und sich als Eins mit ihm erkennend, es wagen darf, den Faden der Zeitfolge dieser Wirklichkeit an irgend einer beliebigen Stelle willkührlich aufzunehmen, und ihr eigenes Werk als die Fortführung dieses Fadens anzukündigen. Hiedurch nämlich nimmt die dramatische Kunst, nicht zwar, so viel die unmittelbare Kunstschönheit als solche, wohl aber, so viel ihr Verhältniß zur Wirklichkeit und Wahrheit betrifft, höhere Verpflichtungen auf sich, als irgend eine andere Kunstform; und es wird vorläufig klar, weshalb man von jeher, seitdem man an ästhetischen Gegenständen ein theoretisches Interesse zu nehmen begonnen hat, die Fragen über das Verhältniß der Kunst zu der Wirklichkeit, und über die Nachahmung oder die Verschönerung der letztern durch die erstere, vorzugweise an den Begriff der dramatischen Dichtkunst anzuknüpfen sich gedrungen fand. Die Schöpfung der Kunst zeigt sich hier als unmittelbar hervorgehend aus dem künstlerischen Erkennen nicht dieser oder jener einzelnen Gegenstände, sondern der Welt überhaupt: sie tritt zu der in der Intelligenz enthaltenen Totalität der Wirklichkeit in das Verhältniß der Einzelheit zur Allgemeinheit, und unterscheidet sich hiedurch auf das bestimmteste von dem erzählenden Bericht, welcher das Berichtete, nicht aber sich selbst, für die Sache um die es zu thun ist, giebt. Hieraus folgt, daß an die dramatische Poesie die doppelte Foderung ergehen wird, einerseits die natürliche und geschichtliche Wirklichkeit mit höchster Treue und Vollständigkeit zu schildern, andererseits aber den Grund an den Tag zu bringen, weshalb es bei dieser Schilderung des Wirklichen nicht sein Bewenden haben kann, sondern dieselbe in eigentliche Schöpferthätigkeit übergehen muß; d. h. also, die Kunstschönheit in einer von dem Wesen der Wirklichkeit genau unterschiedenen und mit diesem nun auf keine Weise mehr zu verwechselnden Gestalt hinzustellen. — Dieser Foderung zu genügen, tritt das dramatische Kunstwerk in der Form der zeitlichen Gegenwart auf; im ausdrücklichen Gegensatze nicht bloß zu der epischen Form der Vergangenheit, sondern eben so sehr zu der von der Lyrik und auch von der bildenden Kunst zu prädicirenden Zeitlosigkeit. In dieser Form nämlich ist dieß enthalten, daß

das Drama einerseits, ganz wie jede geschichtliche Begebenheit, ein Neues und Eigenthümliches und vor und außer ihm wesentlich noch nicht so Dagewesenes enthält; andererseits aber seine Voraussetzungen genau den nothwendigen Voraussetzungen jeder als gegenwärtig anzuschauenden Begebenheit entsprechen, d. h. als Folge auftreten müssen von anderen nicht in die Darstellung eingeschlossenen Thatsachen, welche eben, weil sie nicht dargestellt, sondern nur vorausgesetzt und innerhalb der Darstellung erzählend und erinnernd angedeutet werden, sich als der geschichtlichen Wirklichkeit vollkommen gleichartige zu erweisen haben.

Als der wesentliche Inbegriff dieses Verhältnisses der Kunst zur natürlichen und geschichtlichen Wirklichkeit kann gewissermaßen der Begriff der dramatischen Charakterschilderung oder Charakterzeichnung gelten; welcher auf das sorgfältigste zu unterscheiden ist von dem Begriffe der epischen Charakterdarstellung, indem jener nicht, wie dieser, das ideale, sondern nur das basische Element der Kunst ausmacht. Wenn nämlich in jeder Kunstform für den eigentlich gemeinten und beabsichtigten, für den die Kunstschönheit nicht nur aufnehmenden, sondern mit ihr unmittelbar identischen Inhalt derselben nur dasjenige gelten kann, was ausdrücklich in der Bestimmung gesetzt wird, die ihre eigenthümliche und von andern Kunstformen sie unterscheidende ist: so kann für das Drama offenbar nicht mehr, wie für das Epos, der Begriff des Charakters diesen idealen Inhalt ausmachen; darum, weil die Form für dessen Erscheinung nicht die einer bestimmt begrenzten Gegenwart ist. Dahingegen setzt, was wirklich die Zeit erfüllt und zur Anschau in der Bestimmung der Gegenwart kommt, die menschlichen Begebenheiten und Handlungen, das Dasein und die Anschauung der Charaktere als solcher voraus, und bestimmt sich nach der Beschaffenheit derselben, dergestalt, daß diese Beschaffenheit darin sowohl erhalten, als auch aufgehoben ist: erhalten, insofern die Begebenheiten nicht diese bestimmten wären, ohne diese Charaktere; aufgehoben, wiefern sie nicht durch die Charaktere allein dieß sind (— jeden einzeln für sich genommen, oder auch, sie in eine bloße Gruppe für die Anschauung

zusammengestellt); sondern in dem Zusammentreffen dieser Charaktere auf eine eben so irrationale, d. h. unberechenbare Weise hervorspringen, wie die freien Charaktere selbst aus jenem Abgrunde der ewigen Nothwendigkeit, der ihre dunkle Geburtstätte ist. — Es ist dieß, wie man sieht, der schon von Alters her in der Theorie des Drama vielfach besprochene Gegensatz der dramatischen Fabel zu den Charakteren. Wenn bereits die Alten der ersteren im Gegensatz der letzteren die höhere Wichtigkeit zusprachen: so erkenen wir hier den dialektisch-speculativen Sinn, in welchem dieser, sonst nur äußerlich oder relativ ausgedrückte Vorzug zu verstehen ist. Auch kommt bereits bei Aristoteles der Ausspruch vor, daß die Handlung oder der Mythus der Zweck oder das Endziel des Drama sei; ein Ausspruch, der dort um so bedeutsamer erscheinen muß, als, bei der Gewohnheit der Griechen, die Stoffe auch ihrer tragischen Dichtungen (— denn von diesen ist dort zunächst die Rede) aus der Mythologie zu entlehnen, die Art und Weise, wie nichtsdestoweniger in der Anordnung (σύστασις) der mythischen Begebenheiten das wahrhafte Princip der künstlerischen Schönheit lag, leicht hätte unbemerkt bleiben können. Wenn nun solchergestalt dasjenige, was den Charakteren in einem bestimmten Zeitraume widerfährt oder von ihnen ausgeht *), als der Zweck der dramatischen Composition sich ergiebt: so sind die Charaktere, Gesinnungen u. s. w., allerdings nicht auf äußerliche Weise als Mittel oder Werkzeug zu jenem Zwecke anzusehen; sondern diese Teleologie ist

*) Die griechische Sprache hatte hier den Vortheil, beides, das dramatische Handeln und das dramatische Leiden, oder den Inbegriff aller dramatischen Begebenheiten, mit dem beide Seiten erschöpfenden Worte πράξεις benennen zu können. Das deutsche Wort Handlung, welches auf Veranlassung jenes griechischen unter uns zur Bezeichnung für den Hauptinhalt des Drama gebräuchlich geworden ist, drückt einseitig das active, und nicht zugleich das passive Verhalten der Charaktere aus, und thut daher dem Mißverständnisse Vorschub, als sei wirklich die geistige Subjectivität der Charaktere, und der Wille, von dem die Handlungen ausgehen, das eigentlich Dargestellte und dasjenige, worin die künstlerische Schönheit ruhe.

jene innerliche alles wahrhaft Lebendigen, die auch das Niedrigerstehende und Unselbständige auf gewisse Weise zu der Natur und Würde seiner höheren, idealen Einheit emporhebt. Weit entfernt auch, daß durch dieses Zurücktreten des Charakters hinter den selbständigen Geist der Handlung das Geschäft der Charakterzeichnung dem dramatischen Dichter im Gegensatze des epischen erleichtert werden sollte — wird dasselbe um so mehr zum eigentlichen Geschäft oder zur Arbeit, als von demjenigen, was Basis oder Grundlage der Kunst ist, vorzugweise empirische und geschichtliche Wahrheit gefodert werden kann. Weshalb es denn von Seiten solcher Kunstrichter, die, wie in der Kunst überhaupt, so insbesondere in der Darstellung menschlicher Charaktere mehr die, sei es empirisch-psychologische, oder auch speculative Wahrheit, als die eigentliche Schönheit suchen, keineswegs befremden wird, wenn wir dieselben dem Drama sogar vorzugweise vor dem Epos die Aufgabe sorgfältiger und kunstreicher Charakterzeichnung stellen sehen. — Als wahrhaft gültige Regel würde in dieser Hinsicht diesen beiden Dichtarten etwa diese — auch durch das Beispiel der vorzüglichsten Meisterwerke beider Gattungen bewährte — vorzuschreiben sein: daß das Drama zwar mehr individualisirte (oder vielmehr particularisirte) Charaktere, diese aber mit so wenigen und prägnanten Zügen als möglich zu schildern, — das Epos hingegen und der Roman allgemeinere und das Ganze der Menschheit in minder particulärer Form ausgeprägt tragende Gestalten, diese aber bis in das Einzelste der Gesinnung und der gesammten Art und Weise ihrer Lebendigkeit, oder ihres Leidens und Handelns darzustellen habe *). Denn die das Individuum von andern seiner Gattung unterscheidende, und eben so sehr in den Verhältnissen der geschichtlichen Aeußerlichkeit, wie andererseits in einer, keiner künstlerischen Darstellung zugänglichen Innerlichkeit wurzelnde Besonderheit und Einseitigkeit des Charakters steht

*) Diese dramatische Besonderung und epische Verallgemeinerung der Charaktere glauben wir von Göthe gemeint, wenn er (in Wilhelm Meister) dem Drama die Darstellung von Charakteren, dem Romane die von Gesinnungen zutheilt.

allerdings in umgekehrtem Verhältniß nicht zwar zu dessen Fähigkeit, in ein schönes Ganze einzutreten, wohl aber zu der unmittelbaren Schönheit seiner Erscheinung; dahingegen dient sie vorzugweise dazu, dem Kunstwerke jene Grundlage der empirischen Wirklichkeit zu geben, auf welche sich die Schönheit stützen soll. Die Ausführung des Charakters nach Gesinnungen und Zuständen aber setzt ein solches Interesse an demselben voraus, welches in der Kunst nur durch ein entschiedenes Beruhen der Schönheit in ihm als Charakter, und also durch die vollständig mikrokosmische Bedeutung des einzelnen Charakters als solchen, gerechtfertigt wird.

Je mehr in dem Drama noch die epischen und die lyrischen Elemente, von denen der Begriff der dramatischen Dichtkunst die dialektische Aufhebung ist, ausdrücklich und abgesondert zum Vorschein kommen: desto mehr wird auch an die Stelle der einfachen Charakterzeichnung eine heroische Weltansicht treten, welche auf das Vorausgesetzte ein Mehres, als sonst die Natur der dramatischen Dichtkunst fodert, von der Schönheit der eigentlich dargestellten Handlung überträgt. Auch kann es nicht fehlen, daß, wie die dramatischen Charaktere als Substrat der eigentlich dramatischen Schönheit wesentlich einen geringern geistigen Gehalt, als diese Schönheit, in sich tragen, so theilweise in ihnen in gewissem Sinne ein noch höherer Gehalt niedergelegt sein wird; nämlich die ethisch-religiöse Würde und Heiligkeit, die der Dichter als den tiefsten und reichsten Schatz seines eigenen Selbst in sich trägt und in die Objectivität seines Werkes nur unvollständig niederlegen kann. Dieses gleichsam unwillkührliche Hervortreten des Höchsten und Edelsten bringt der Begriff der vorausgesetzten und geschilderten Wirklichkeit selbst mit sich, der, obgleich an sich nicht mit dem Begriffe jenes Höheren einer und derselbe, doch nur dadurch er selbst ist, daß er diesen Begriff in sich aufnehmen und unmittelbar mit ihm zusammenfallen kann *). Im Allgemeinen aber gelten

*) Um hier von den Alten nicht zu sprechen, in denen eben das ausdrückliche Hervortreten epischer und lyrischer Elemente noch andere Rücksichten nöthig macht — führen wir als Beispiel für diese Seite der

die dramatischen Charaktere, wie sie zunächst als bereits vorhandene und vorausgesetzte in das Drama eintreten, noch als leere Gefäße für den Geist der Schönheit, der in sie hineingegossen werden soll: sie treten auf als mit allen Einflüssen der geschichtlichen Wirklichkeit behaftete, oder vielmehr durch diese Einflüsse erzeugte und gebildete, — aus keinem andern Grunde, als weil diese Bildung ihre unmittelbare Wahrheit ist, und die Charakterzeichnung nur durch die Anerkenntniß derselben ihre Bestimmung erfüllt, als vollgültige Repräsentantin jener Wirklichkeit in die Dichtung einzutreten. — Es wird hiemit in der dramatischen Poesie insonderheit auch die Bedeutung jenes epischen Voraussetzens der lebendig individuellen Gestalten als der alle Idealschönheit vollständig und ausschließend in sich begreifenden auf ihre Wahrheit zurückgeführt, Voraussetzung zwar einer Wirklichkeit, ja des Inbegriffs aller Wirklichkeit, aber der an sich noch unschönen und erst aus der Hand der Kunst die Schönheit erwartenden zu sein. Die dramatische Poesie kann sonach die Auslegerin oder Erklärerin der epischen heißen, indem zunächst sie das Verständniß des Epos, insofern dasselbe eigentliche Kunst ist, eröffnet, und seine Schöpfungen, die vorher sich nicht für wirkliche Schöpfungen ausgegeben hatten, als solche bezeichnet und kennen lehrt. Ein Umstand, der insbesondere

---

dramatischen Charakterzeichnung die Gesammtheit der edleren weiblichen Charaktere Shakespeares an. Wohl keinem aufmerksamen und rein fühlenden Leser dieses Dichters wird es entgehen, wie derselbe, während er in den männlichen Charakteren nur das unendlich reiche und mannigfaltige Spiel der geschichtlichen Wirklichkeit mit gewissenhafter Treue, und mit eben so tiefem Humor als gründlicher Beobachtung vorzuführen gewohnt ist, in den weiblichen Hauptpersonen seiner Dramen allenthalben Wesen vorführt, an denen er einen innigern Antheil des Gemüths und der Seele nimmt, und auf die er in der That unbewußt das Tiefste, Zarteste und Edelste seines eigenen Selbst überträgt, wenn gleich er ihnen als einem fremden Heiligen Ehrfurcht und Liebe zollt. Eben daher ist eine gewisse Einförmigkeit dieser Charaktere unverkennbar, die aber weit davon entfernt ist, ein Tadel zu sein. — Die ähnliche, ethisch-religiöse Bedeutsamkeit verschiedener dramatischer (gleichfalls meist weiblicher) Charaktere bei Göthe ist mehr der vorherrschenden Anlage dieses Dichters zur Romandarstellung zuzuschreiben, als, wie bei Shakespeare, jener im Einzelnen wirkenden, unwiderstehlichen Macht des Ethischen.

auch für das geschichtliche Verhältniß beider Dichtarten von Wichtigkeit ist; indem er zeigt, wie nach dem Hervortreten des Drama des Epos nothwendig eine andere Gestalt annehmen muß, als zuvor, und dasselbe nicht mehr auf unbefangene und naive Art dem mythischen Ideale sich hingeben kann, sondern ihm keine Wahl mehr bleibt, als die eigene Erfindung unter dem Scheine eines schon Vorhandenen und Vorausgesetzten mit der ausdrücklichen Bestimmung einzuführen, daß sie für den eigentlich schönen Gegenstand als solchen gelte.

Weil nun aber diese Voraussetzung des Wirklichen im Drama eine ausdrückliche ist, und nicht eine stillschweigende oder aufgehobene: so kann auch nicht das lyrische Einführen der künstlerischen Thätigkeit als solcher genügen, um das Vorausgesetzte in Schönheit umzusetzen; sondern ein schöpferisches Weiterführen des Vorausgesetzten ist gefodert, durch welches allein jene Voraussetzung als eine dem Kunstwerk nicht äußerlich angehängte, sondern die innere und wesentliche Grundlage seiner Schönheit ausmachende sich bethätigen kann. Die Art und Weise, wie diese Weiterführung als Attribut der Substanz des Vorausgesetzten sich anreiht, gestaltet sich zu einem vollständigen Gegenbilde der lyrischen Art und Weise des Herausbildens der künstlerischen Subjectivität aus ihrer vorausgesetzten Allgemeinheit in besondere Zustände, Empfindungen und Thätigkeiten. Es ist der nämliche Proceß in auseinandergelegter und entwickelter Gestalt, welcher dort ein zusammengedrängter und einfacher war: denn die Vielheit der wirklichen Charaktere ist der wahre Sinn jener lyrischen Voraussetzung der einen künstlerischen Persönlichkeit, in welcher jene sich durchdringen und aufheben sollten; und eben so sind die Begebenheiten und Handlungen, die aus dem Zusammentreffen jener Charaktere hervorgehen, der wahre Inhalt der subjectiven Zustände, Gedanken und Gefühle des künstlerischen Individuums. Wie sich in jenem Subjectiven die gesammte äußere und wirkliche Welt concentrirte: so hat die Objectivität der poetischen Kunst die Bestimmung, das Seiende in jener Gestalt nicht seiner Concentration oder seines Aufgehobenseins, sondern seiner Wiedergeburt aus dieser Aufhebung vorzuführen, welche wesentlich als die eigene Ge-

stalt seiner vorkünstlerischen Wirklichkeit, aber von dem Geiste der Kunst durchdrungen und verklärt, sich erweist. Die organische Einheit, welche dort die als solche hervortretende Subjectivität ausmachte, objectivirt sich hier zu einer Einheit der Handlung, d. h. zu einer, allerdings nur durch künstlerische Schöpferkraft für die anschauende Erkenntniß hervorzurufenden, mikrokosmischen Totalität menschlichen Handelns und Leidens, in welche Totalität die einzelnen handelnden und leidenden Charaktere als Momente eingehen. Die Form der Gegenwart, welche wir als die wesentliche für diese Einheit der Handlung erkannten, hat eben die Bedeutung des Uebergehens dessen, was zunächst dem einzelnen Individuum angehört, in eine Gemeinschaftlichkeit der Empfindungen, Anschauungen und Gesinnungen Mehrer: — wie man ja auch im gemeinen Leben Augenzeuge einer Begebenheit wird, nicht um die darein verwickelten Personen ihrer besondern Eigenthümlichkeit nach kennen zu lernen, sondern um an ihrem Geschicke Theil zu nehmen, d. h. dasselbe als ein allgemeines, und folglich auch als sein eigenes zu erfahren. Im Gegensatze nämlich einerseits der Vergangenheit, welche das die individuellen Gestalten isolirende Element ist, indem sie sich unter dieselben dergestalt vertheilt, daß eine jede selbstbewußte Persönlichkeit ihre eigene und ihr mit keiner andern gemeinschaftliche hat, andererseits der Zukunft, welcher das schlechthin noch Ungeschiedene und Allgemeine ist, — kommt der Gegenwart die Bedeutung zu, die Geschieden- und Gesondertheit der Individuen zwar in sich aufzunehmen, aber bei dieser Aufnahme selbst sie zugleich aufzuheben, indem sie sie in ein Element geistiger Mittheilung versenkt, innerhalb dessen jedes Individuum sich eben so sehr des anderen, als seiner selbst bewußt ist, und dieses doppelte Bewußtsein nicht als ein äußerlich neben einander bestehendes hat, sondern sich seiner selbst in dem andern, und des Andern in sich bewußt ist.

Für diese Darstellung der Gegenwart nun ergiebt sich sogleich aus der abstracten Begriffsentwicklung das allgemeine Gesetz, daß dieselbe eine ununterbrochen und stetig fortschreitende sein, d. h. daß sie in jedem ihrer Momente wirkliche Handlung oder

Begebenheit darstellen, und nicht bei der Schilderung bleibender Zustände sich aufhalten, sondern diese Schilderung, eben so wie auch die Erzählung und Erinnerung vergangener Begebenheiten, durch die Handlung selbst, als einen Theil derselben geschehen lassen müsse. Denn nur durch einen solchen unablässigen Wechsel der Zustände, welcher dieselben einem Endziele entgegenführt (— was man eben Fortschreiten der Handlung nennt) — wird die Zeit dergestalt ausgefüllt, daß der Unterschied von Vorangehendem und Nachfolgendem nicht (— wie in dem Epos, welches bloßen Wechsel und Bewegung, aber nicht eigentliches Fortschreiten in allen einzelnen Momenten verlangt) — ein gleichgültiger, sondern ein dergestalt inhaltvoller ist, wie die Form der Gegenwart ihn verlangt, wenn sie nicht zu einer bedeutungslosen herabsinken soll. Die ächt dramatische Mittheilung der Charaktere im Dialog unterscheidet sich daher von der epischen dadurch, daß sie stets zugleich Vorstellungen, Gedanken oder Entschlüsse in andern handelnden Charakteren erweckt oder anregt, welche zu ihrer gemeinschaftlichen organischen Einheit nicht das Mitgetheilte als solches, sondern ein Jenseitiges haben. Einzelreden aber oder Selbstgespräche, die solcher Wirkungen auf Andere entbehren, sind nur dann statthaft, wenn durch sie die Entstehung oder Fortbildung eines auf die Gesammthandlung bezüglichen Gedankens oder Entschlusses in dem Sprechenden dargestellt, kurz, wenn dieser als ein in dem Sprechen innerlich Handelnder eingeführt wird *). Die dramatische Darstellung erscheint solchergestalt eben, wie von ihr verlangt wird, gleichsam als ein fortgehender Auflösungsprozeß der vorausgesetzten starren Individualitäten in ein gemeinschaftliches, flüssiges Element, welches aber, während der Handlung dieses Auflösens selbst, von der Kunst in das organische Gebilde einer mikrokosmisch bedeutsamen Geschichthandlung verarbeitet wird.

---

*) In der Nichtbefolgung dieser Regel, sowohl in Bezug auf die monologische, als auch auf die dialogische Darstellung besteht das Undramatische der indischen Dramen; wenn diese auch übrigens zum Theil von hoher poetischer Trefflichkeit sind. Unter den vorzüglichern Drama-

§ 68.

Die darzustellende Begebenheit oder Handlung fällt für die Kunst selbst nothwendig unter die Bestimmung des Gegensatzes und Widerspruchs; weil die ausdrücklich als Wirklichkeit dargestellte Wirklichkeit der Geschichte und der Gegenwart als solche nicht Schönheit, die Schönheit aber als Schönheit nicht jene Wirklichkeit ist. Dieser Gegensatz gestaltet sich innerhalb der dramatischen Dichtkunst zu dem doppelten Elemente des Tragischen und des Komischen. Das Tragische ist der dramatische Widerspruch in seiner Unmittelbarkeit aufgefaßt, als Voraussetzung jener substantiellen Schönheit des Seienden, welche die Epik und die Lyrik zu ihrem Inhalt hatte, und Darstellung des Untergangs, welchen diese Schönheit unaufhörlich in der geschichtlichen Wirklichkeit erleidet. Die dramatische Komik aber ist die Umkehrung jenes Widerspruchs; indem sie die gemeine Wirklichkeit des Irdischen und Geschichtlichen als das Reich der

---

tikern der neuern Zeit wird nicht mit Unrecht Schillern der Vorwurf gemacht, oft mehr lyrisch oder episch, als dramatisch zu sein; welches gleichfalls von einem häufigen Stillstehen der Handlung zu verstehen ist. Auch die rhetorischen Stellen dieses Dichters sind häufig undramatische; anders als die Rhetorik der französischen Tragiker, welche, wenn auch oft unpoetisch, doch stets die Handlung weiterführend, und insofern ächt dramatisch ist. Dagegen sind die Expositionen der letztgenannten Dichter meistens höchst undramatisch. — Dadurch übrigens, daß die Handlung zum großen Theile eine innerliche in den Gemüthern der handelnden Personen ist, wird die Darstellung noch nicht undramatisch; wofür Göthe's Iphigenie und Tasso zum Beleg dienen — wiewohl in diesen beiden Dichtungen, wie überhaupt bei diesem Dichter, eine leise Hinneigung zu dem Romane unverkennbar ist. — Auch die Breite und Ausführlichkeit der Darstellung ist nicht nothwendig undramatisch: wofür es vielleicht kein lehrreicheres Beispiel giebt, als die Tragödie: Herzog Theodor von Gothland von Grabbe, deren allerdings auffallende und das noch-Begriffen-sein des Dichters in dem Studium seiner Kunst und deren Inhalts ankündigende Breite — dennoch nirgends den Fortschritt der Handlung unterbricht.

Nichtigkeit des Schönen voraussetzt, und durch ihre Darstellung diese Nichtigkeit des Schönen in wirkliche Schönheit, die sich als identisch mit der lebendigen Gegenwart des Menschlichen ankündigt, umsetzt. Beide, das Tragische und das Komische, sind zwar ihrem Begriffe nach zunächst bestimmt, als Princip der Einheit und als durchgehender Geschlechtcharakter der einzelnen dramatischen Werke zu dienen, die demnach in Trauerspiele und in Lustspiele zerfallen; doch ist auch eine Verschmelzung beider möglich, welche das im engern Sinne so genannte Drama oder Schauspiel giebt.

So wenig das gesammte System der Kunst in seinem begriffmäßigen uud organischen Zusammenhange erkannt und verstanden wird, wenn man seine Unterschiede in dem gewöhnlichen, abstracten Sinne des reflectirenden Verstandes als Unterschiede nur von Gattungen und Arten fassen will: so fällt das Ungenügende solcher Unterscheidung nirgends deutlicher in die Augen, als wenn dieselbe auch auf die Begriffe der Tragödie und der Komödie übertragen, und diese beiden als Unterarten des Drama, in entsprechendem Sinne, wie das Drama selbst als eine Art der Poesie, bezeichnet werden sollen. Die gewöhnliche gedankenlose Weise des Aufzählens solcher Unterschiede begnügt sich auch hier, dieselben als ein- für allemal gegebene aufzunehmen, und sich nach Definitionen für dieses Gegebene umzusehen, — ohne daran zu denken, daß vor allem andern der Umstand einer Erklärung bedürfte: wie gerade hier, in dieser einzelnen bestimmten Kunstform, dieser Unterschied, (der in Wahrheit mehr als ein bloßer Unterschied, nämlich Gegensatz ist) so deutlich, schroff und entschieden hervortritt, während er in den meisten übrigen Kunstformen nur auf vereinzelte und zufällige Weise zur Erscheinung kommt. Es trägt derselbe nämlich offenbar einen andern Charakter, als alle jene Unterschiede und Gegensätze, die wir als Glieder der dialektischen Reihenfolge der Kunstformen bezeichneten. Auch er ist zwar recht eigentlich ein dialektischer, aber ein solcher, der nicht einen dialekti-

schen Stufenunterschied ausdrückt, sondern den dialektischen Begriff des Gegensatzes als solchen innerhalb einer Sphäre, die eine einzelne bestimmte Stufe ausmacht, sich hervorthuend zeigt. Es ist ein im wahrhaften Sinne *unendlicher* oder *absoluter* Gegensatz: indem in ihm jedes der entgegengesetzten Glieder — nicht etwa selbst wieder in ähnliche Gegensätze zerfällt; sondern seinen Inhalt (welcher eben kein anderer als der allgemeine Inhalt aller Kunst ist) — als in einem Gegensatz oder Widerspruch gegen sich selbst begriffen darstellt, als dessen Wirkung in gewissem Sinne jener äußere Gegensatz der neben einander bestehenden Arten zu betrachten ist. — Weil nämlich der innere Widerspruch auf der Stufe, auf welcher er hervortritt, nicht zugleich seine Lösung oder Versöhnung finden kann, so geht er unmittelbar dadurch in die Verneinung seiner selbst über, daß er sich *aus sich herausetzt*, d. h. außerhalb seiner selbst sein eigenes Gegenbild und Widerspiel erschafft, welches er eben so sehr ins Unendliche aufhebt und wiedererzeugt, wie er durch dasselbe ins Unendliche aufgehoben und wiedererzeugt wird.

Es ist nämlich kein anderer, als der gemeinschaftliche innere Widerspruch aller Kunst und der Schönheit selbst, wie diese in dem Kunstbegriffe enthalten ist; welcher in derjenigen Kunst, die unter allen allein diesen Begriff nach seiner vollen Bedeutung verwirklicht enthält, zum ausdrücklichen Dasein und zur Erscheinung kommen muß. Dieser Widerspruch besteht darin: daß die Kunst, indem sie die außerhalb der Schönheit und unabhängig von derselben bestehende Wirklichkeit zu ihrem Inhalte macht, diese ausdrücklich als schöne setzt, obgleich dieselbe nichts destoweniger als eine dem Kunstideal stets unangemessen bleibende gewußt und erkannt wird. Die Gewaltsamkeit, mit welcher alle vorangehenden Kunstformen diesen Widerspruch niederhielten oder zurückdrängten, indem sie statt der vollen Wirklichkeit stets nur eine einseitige, durch das Ideal als solches ergänzte Erscheinungsphäre der Wirklichkeit gaben — fällt bei der dramatischen Dichtkunst weg, da dieselbe ausdrücklich die volle und allseitige Erscheinung dieser Wirklichkeit als den Inhalt ihrer Schöpfung vorzuführen die Aufgabe hat. Hier nun muß die

Kunst nothwendig ihre eigene Schönheit als ein Attribut dieser Wirklichkeit setzen, d. h. dieselbe nicht etwa nur als von aussen ihr angehängt, sondern als mit dem Wesen der Wirklichkeit identisch und mit der Erscheinung der Wirklichkeit zugleich zur Erscheinung, d. h. zu der allein ihr angemessenen Existenz kommend bezeichnen. In dieser innern oder wesentlichen Identität mit der Wirklichkeit ist sie aber nicht eigentlich Schönheit, sondern eine der Wirklichkeit eingeborene geistige Absolutheit oder Göttlichkeit überhaupt. Das Geschäft der dramatischen Kunst wird demnach dieses sein, die Entfaltung dieses eingeborenen göttlichen Keimes zu einem der objectiven Wirklichkeit entsprechenden und in ihr enthaltenen Makro- und Mikrokosmus der Erscheinung aufzuzeigen. In diesem Geschäft nun ist es, wo sich für die Kunst der Widerspruch hervorthut, daß die Wirklichkeit, indem sie jenen Keim des Göttlichen zum Dasein ihres eigenen Lebens entfaltet, demselben zugleich, weil dieses Leben seinem Begriffe schlechthin unangemessen ist, nothwendig den Untergang bringt. Die Kunst sieht sich daher genöthigt, für die wirkliche Schönheit dasjenige zu geben, dessen Wesen das offenbare Widerspiel der Schönheit ist, nämlich den Sieg der Endlichkeit über das ihr eingeborene, aber in ihr untergehende Göttliche. Oder mit andern Worten: jene Einbildung des absoluten Geistes in den Stoff der Endlichkeit, welche den Begriff aller Kunstschönheit ausmacht, kündigt sich hier als dasjenige ausdrücklich an, was sie an sich in der Kunst überhaupt ist, als den Untergang jenes göttlichen Geistes in einer ihm unangemessenen Objectivität.

Die unmittelbare Gestalt dieses, an sich aller Kunst und Schönheit inwohnenden, aber in dem Drama vollständig objectiv hervortretenden Widerspruchs macht den Begriff des Tragischen, oder, als besondere Kunstform gefaßt, der Tragödie aus: — welche also, wenn man von dem Begriffe der Kunst aus auf streng dialektischem Wege zu dem Begriffe des Drama kommt, die erste und nächste Gestalt dieser Dichtart ist; während, wenn man umgekehrt von dem Begriffe der Wirklichkeit herkäme, die Komödie als solche erscheinen müßte. — Das Tragische kann nicht, wie dieß hinsichtlich des Komischen der Fall ist, für

eine besondere Stufe oder Gestaltung des subjectiven Begriffs der Phantasie und der Schönheit gelten, — oder, wiefern es dafür gelten könnte; so fiele es mit dem Begriffe der Erhabenheit zusammen. Es ist aber dasselbe in seiner reinen Abstraction vielmehr mit dem Begriffe der Schönheit überhaupt identisch: insofern alle Schönheit wegen ihrer nothwendigen Beziehung auf die Endlichkeit und ihres Eingehens in dieselbe, zugleich der Untergang ihrer selbst ist; — welcher Untergang allenthalben entweder in Geistlosigkeit, oder in Häßlichkeit ausschlagen würde, wenn er nicht zugleich die Gewißheit der Wiederherstellung wäre. Dieser Allgemeinbegriff des Tragischen macht jene Trauer und Klage aus, deren leisen Anklang nicht mit Unrecht schon Mehre als eine allgemeine Eigenschaft aller irdischen Schönheit bezeichnet haben. So wie aber jener Begriff des Tragischen in diejenige Sphäre, in welcher er erst seine eigentliche Bedeutung erhalten soll, in die Sphäre der dramatischen Dichtkunst eintritt; so schlägt er in eine Eigenschaft der von dieser Kunst ihrem vollständigen Inhalte nach darzustellenden Wirklichkeit um: nämlich in diejenige, welche sich von diesem Standpuncte der Kunstanschauung aus als der eigentliche Begriff jener Wirklichkeit darstellen muß. Denn da die Kunst sich ihres eigenen Idealgeistes als des schöpferischen Princips bewußt ist, welches die wahre Erscheinung der Wirklichkeit hervorruft und sie zum Ebenbilde seiner selbst gestaltet: so muß ihr das Wesen dieses Geistes vor allem anderen als das wesentliche Attribut dieser Wirklichkeit erscheinen. In diesem Spiegel nun erblickt sie das nothwendige Schicksal ihrer selbst und aller Schönheit, wie dieselbe als eine selbständige Substanz losgetrennt von ihrer göttlichen Substanz sich befestigen will — unter dem Bilde des in jeder einzelnen menschlichen Begebenheit sich wiederholenden Weltschicksals. — Wie ihr eigenes Wesen eine stetige Selbstaufopferung und Hingebung an den wesenlosen Stoff ist: so zeigt sich ihr die Wirklichkeit der Natur und der Weltgeschichte als ein unablässiges Untergehen und Verschwinden des dieser Wirklichkeit eingeborenen und immer von neuem wieder sich eingebärenden Edlen und Göttlichen.

Wenn man ehemals, und (— obwohl diese Theorie neuerdings

verdächtig gemacht worden) — mehrfach auch jetzt noch, das Wohlgefallen an dem Tragischen als eine Erhebung des Geistes über das Schicksal der Endlichkeit zu erklären suchte: so läßt sich solcher Erklärweise freilich ein Stehenbleiben beim Abstracten vorwerfen, welches denjenigen, der daraus unmittelbar ein positives Ergebniß über die gefoderte Beschaffenheit der tragischen Handlung oder Darstellung ziehen will, leicht auf das gerade Gegentheil des Wahren hinführen kann. Nicht mit Unrecht haben Gegner dieser Ansicht bemerkt, daß das auf tragische Weise Untergehende nicht das Endliche und Irdische als solches sei; sondern eben das Göttliche in dem Endlichen, welches man zunächst für das ewig Bestehende und über den Untergang der Endlichkeit Erhebende und Tröstende halten sollte. Auch ist es nicht etwa nur die Anerkenntniß oder das Bestehen des Göttlichen in der Mitte der endlichen Welt, welches aufgeopfert wird; sondern in Wahrheit die ächte und eigentliche Substanz dieses Göttlichen: insofern dieselbe nämlich in der Mitte des Endlichen auf eigenthümliche Weise gestaltet ist. — Dennoch hat jener Ausspruch seine volle Gültigkeit, in so fern, als nicht nur das Wohlgefallen, welches das Tragische, so wie alles Schöne, einflößt, sondern auch selbst die Möglichkeit, diesen Standpunct der Betrachtung festzuhalten und das Göttliche noch in seinem Untergange als Göttliches zu erkennen, unerklärbar bliebe, wenn nicht dieselbe Kunst, die diesen Untergang darstellt, oder vielmehr die ihn nicht darstellt, sondern in sich selbst erfährt, zugleich die Erhebung über diesen Untergang, und die Gewißheit eines nicht Untergehenden wäre: eine Gewißheit, die hier freilich nicht zur ausdrücklichen Darstellung kommt, sondern ein Ansich oder ein Innerliches bleibt. — Dieß nämlich ist hier vor allem nicht zu übersehen, daß dieselbe Form der Gegenwart, welche das Dramatische zum Tragischen macht, ausdrücklich zugleich als die Form der Negativität sich ankündigt, welche eben in dieser unverholenen Ankündigung ein Positives als jenseit ihrer bestehend setzt; von welchem freilich hier noch keine Gestalt oder Beschaffenheit zur Erscheinung kommt. Eben darum aber, weil hier noch nicht die Sphäre ist, in welchem die Innerlichkeit dieses Ansich zur einem auch äußerlich erscheinenden Fürsich werden könnte — bleibt die äußerste

Härte und Herbigkeit der Tragödie unvermeidlich. Sie kann auf keine andere Weise die Wahrheit und Tiefe, mit der sie das Göttliche erfaßt hat, oder vielmehr, mit der in ihr die Schönheit des Ideals zu dem Göttlichen emporstrebt, nach außen bethätigen, als indem sie dieses Göttliche als fürsichseiende ethische Substanz in der endlichen Wirklichkeit vollkommen gegenwärtig, und weil gegenwärtig, in ihr aufgehend und verschwindend zeigt.

Für die Hauptgabe der Tragödie könnte man demnach versucht sein, die Darstellung des Bösen zu erklären: dergestalt, daß dieses nicht als ein dem Guten von Haus aus Fremdes, sondern, seiner Wahrheit nach, als der aus einer Verkehrung der Principien innerhalb der Endlichkeit hervorgehende Gegensatz zum Guten gefaßt wird. — Allein, obgleich mehre der größten Meisterwerke namentlich der neuern Tragödie in der That diesen Inhalt haben *): so bildet doch eine mindestens eben so gehaltvolle, und noch umfangreichere Aufgabe die Darstellung der Gegensätze und Widersprüche, in die auch das Gute, ohne in Böses umzuschlagen, durch die bloße Macht der Endlichkeit, verfallen muß. Es sind dieß dieselben Gegensätze und Widersprüche,

*) Den allgemein bekannten und anerkannten Werken dieses Inhalts fügen wir noch ein neues bei, welches unsers Erachtens den höchsten würdig zur Seite steht, nämlich Grabbe's Don Juan und Faust. Erst in diesem Werke hat der Charakter des Faust seine (— eine der wichtigsten Erscheinungen unsers Zeitalters ausdrückende) dramatische und tragische Bedeutung erhalten, als Repräsentant jener phantastisch-speculativen Bosheit, die mehr gegen sich selbst, als gegen Anderes gekehrt ist. Wie Göthe diesen Charakter aufgefaßt hat, ist das Böse an ihm nur äußerer Anflug, und nicht die Substanz desselben: aber das Werk dieses Dichters ist, bei aller seiner poetischen Herrlichkeit, nur ein zu der Weise des Romans sich hinneigendes, dramatisches Gemälde, aber keine eigentliche Tragödie. — Die Gegenüberstellung der Charaktere des Faust und des Don Juan bei Grabbe gehört zu den tiefsinnigsten und gewaltigsten Erfindungen der gesammten tragischen Poesie der Neueren. — Desselben Dichters Theodor von Gothland und Shakespeare's Makbeth bieten Belege für die Art und Weise dar, wie es dem Tragiker gestattet sein muß, auch selbst mit Verletzung der unmittelbaren psychologischen oder vielmehr ethischen Wahrheit das Böse als durch Umschlagen aus dem Guten entstehend darzustellen: welche Darstellung in so fern vielmehr eine symbolische, als eine directe ist, als sie einen jenseits des geschichtlichen Thuns liegenden Hergang in der Gestalt eines Geschichtlichen vorführt.

die das Element der eigentlichen Weltgeschichte ausmachen, die, wie allgemein zugestanden ist, nicht ohne die fortdauernden härtesten Kämpfe ihre Aufgabe vollbringen kann, weil diese Aufgabe nicht darin besteht, innerhalb der endlichen Geisteswelt ein vollkommen mit sich einiges Reich des Göttlichen herzustellen, sondern diese Welt dadurch, daß sie alle Gestaltungen derselben in stetigem Fluß und Wechsel erhält, für die fortwährende Aufnahme und Gebärung der göttlichen Geistes geschickt zu machen. Das Wesen dieses weltgeschichtlichen Processes besteht darin, daß die Idee des absoluten Geistes, um zeitlich wirklich zu sein, in bestimmter historischer Gestalt und Wirksamkeit auftreten muß, — daß aber eben diese Gestalten, und die Folgen oder Ergebnisse dieser Wirksamkeit, um nicht zu geistlos feststehenden zu werden, untergehen und in anderen und entgegengesetzten verschwinden müssen. *) — Die Art und Weise, wie die Tragödie, die in diesem Proceß den Begriff ihres eigegenen Geistes wiederfindet, wie dieser sich auf die hier betrachtete Stufe seines Selbstbewußtseins heraufgebildet hat, denselben, wie durch Wahlverwandtschaft bestimmt, zu ihrer Schöpfung adoptirt, oder sich in seine Gestalt hineinbildet — ist eine ganz analoge, wie diejenige, die wir oben (§ 55.) in Bezug auf den

*) Die aristotelische Foderung einer dem tragischen Charakter anhängenden ἁμαρτία ist nicht von einer eigentlich sittlichen Verschuldung zu verstehen, sondern von dem hier angedeuteten Conflict derjenigen Principien, in deren lebendiger Verwirklichung der ächte sittliche Beruf der weltgeschichtlichen Charaktere besteht. Es wäre falsch, wenn man z. B. die That einer Antigone darum für einen sittlichen Fehltritt erklären wollte, weil sie in der geschichtlichen Gestaltung des Staatlebens, die in der Tragödie des Sophokles durch die Person des Kreon repräsentirt wird, ihren Gegensatz findet, durch den sie aufgehoben wird. Das nämliche gilt von unzähligen Handlungen und Charakteren der alten und der neuern Tragödie. — Wenn es aber auffallen sollte, wie zwei so heterogene Weltansichten, wie diejenige ist, welche das Böse als Böses erkennt, und diejenige, welche die welthistorischen Gegensätze ohne wesentliche Einmischung des Bösen als durch den Begriff des weltgeschichtlichen Lebens gefoderte und erzeugte betrachtet — in einer und derselben Dichtart vereinigt sein können: so ist hiebei zu bedenken, daß eben der Standpunct der Poesie zwischen beiden Ansichten gewissermaßen in der Mitte steht, indem ihr das Ethische, obgleich sie dessen adäquate Erscheinung auffaßt, doch eigentlich noch ein Jenseits ist.

Begriff der Sculptur als die Hineinbildung der Kunst in die Gestalt des menschlichen Organismus bezeichneten. Dort war es die irrationale Gestalt der geistigen Lebendigkeit, welche die Kunst, nachdem sie dieselbe mehrfach von vorn zu schaffen getrachtet hatte, innerhalb der endlichen Wirklichkeit vorfand und als die ihrige aufnahm; — hier ist es der Begriff des in sein Werk übergehenden idealen Thuns, Handelns und Schaffens selbst, den die Poesie, wie er an und für sich ein allgemeiner ist, so als die allgemeine Gestalt alles in höherem Sinne inhaltvollen Geschehens erkennt, und als einen ihr zugleich äußerlichen und von ihr unabhängigen ihn sich aneignet. *)

*) Kenner der neuern philosophischen Abhandlungen dieses vielbesprochenen Gegenstandes werden bemerken, daß der hier aufgestellte Grundbegriff der Tragödie im Wesentlichen mit den Bestimmungen übereintrifft, die Solger (im Erwin, und in der Recension von Schlegels dramaturg. Vorlesungen: Nachgelassene Werke 2ter Bd.) darüber gegeben hat. Das einzige, was wir an diesen vermissen möchten, ist eine sorgfältigere Unterscheidung des Standpuncts, von welchem aus das Drama die Wirklichkeit darstellen muß, von dem höheren, im eigentlichen Sinne religiös zu nennenden Standpuncte, welcher die Geschichte nicht für die volle Wirklichkeit des Göttlichen und Ewigen, sondern nur für den Schauplatz von dessen unablässig neuer Selbsterzeugung und Gebärung zu nehmen berechtigt ist. Diesen höheren Standpunct kann, wie bemerkt, das Drama freilich nur ahnden lassen; aber wenn derselbe in einer Theorie der dramatischen Objectivität ganz unerwähnt bleibt, so muß hieraus der Schein entstehen, als werde diejenige Wirklichkeit, welche Inhalt des Drama ist, für den Inbegriff aller Wirklichkeit genommen. So lange aber diesem Scheine nicht vorgebeugt wird, wird von jeder philosophischen Inhaltsentwicklung jeder ächten Tragödie gelten, was im Wilhelm Meister von der Kritik des Hamlet bemerkt wird: „daß sie, indem sie den Dichter erhebe, der Vorsehung kein sonderliches Compliment mache." — Viel einseitiger aber, und zugleich noch weit entschiedener die Rechte eines höhern Standpunctes mißkennend, als die Solger'sche Theorie, ist diejenige, welche Hegel oder dessen Schüler an die Stelle jener zu setzen versucht haben. Auch diese nämlich erkennt zwar die Nothwendigkeit des tragischen Eingehens der höchsten geistigen Idee in die Gegensätze und Widersprüche der Gestaltung des Endlichen an; allein sie faßt jene Idee wiederum nur als die abstracte Nothwendigkeit dieser Gestaltung des Endlichen selbst auf; dergestalt, daß das gesammte Interesse der Tragödie auf die Einsicht in die dialektische und historische Genesis dieser Gestalten, der Familie, des Staates, der Kirche u. s. w. zurückgeführt wird. Es fehlt dieser Theorie durchaus der Begriff des von der Speculation unabhängigen und über dieselbe hinausgehenden

Der Mikrokosmus des tragischen Kunstwerks läßt sich demnach recht eigentlich als Weltgeschichte im Kleinen bezeichnen: wobei nur dieß nicht zu übersehen ist, daß die nämliche Schöpferkraft der Poesie, die es möglich macht, den weltgeschichtlichen Makrokosmus in den Mikrokosmus einer einzelnen Begebenheit zusammenzudrängen, indem sie von der unendlichen Reihe jener gleichsam die Summe oder die Gleichung zieht — nothwendig zugleich die Geschichte der eigentlich speculativen Betrachtung entnimmt, und sie dem Gebiete der Schönheit einverleibt. Es wird nämlich hiedurch dasjenige, was in der Weltgeschichte als der Zweck erscheinen muß, (was freilich auch dort ein der Geschichte als solcher Jenseitiges, wiewohl in ihr sich unablässig Erzeugendes ist) — in ein Diesseits verwandelt; aber in ein solches, welches eben nur für den Standpunct der Kunstanschau sichtbar ist, und, sobald dieser Standpunct verlassen und jener der speculativen Geschichtbetrachtung eingenommen wird, sogleich verschwinden muß. — Was man insonderheit die poetische Gerechtigkeit genannt hat — was, wie man auch wohl ausdrücklich hinzufügte, die Weltgeschichte verbessern oder sie in einem philosophischern Lichte zeigen soll — ist in Wahrheit und der ächten Theorie nach nichts anderes, als dieser klare Spiegel der Idealschönheit, welcher das Gute als Gutes, das Böse als Böses, aber dieses letztere zugleich (— eben weil die Darstellung eine schöne und nicht eine häßliche ist) — als das schon aufgehobene Böse, d. h. als die Selbstbejahung des Guten in seinem ausdrücklichen Gegensatze, erscheinen läßt. Es ist vollkommen gegründet, daß diese poetische Gerechtigkeit in dem Drama an die Stelle der weltgeschichtlichen Entwicklung der zeitlich unendlichen Folgen des Guten und des Bösen tritt: aber eben so gewiß ist es auch, daß diese Gerechtigkeit von jedem andern Standpuncte aus betrachtet, als von dem der Poesie, (der, außerhalb der Religion, allein jene Kraft der Verklärung des Guten in sich selbst und herausgenommen aus seinem Weltzusammenhange, und der Aufhebung der Bösen

---

Kunstideals: darum verwechselt sie unaufhörlich den bloß basischen Inhalt der Kunstdarstellung mit dem Zwecke und den höchsten Interessen dieser Darstellung.

gleichfalls durch sich selbst, und nicht durch Aeußeres hat) — nothwendig als Ungerechtigkeit erscheinen müßte. *) Daß diese Foderung der poetischen Gerechtigkeit hier einen andern Sinn habe, als den einer gleichmäßigen Vertheilung des Glücks und Unglücks nach Verdienst und Schuld innerhalb der Grenzen jener dargestellten Handlung — ergiebt sich übrigens auch aus der andern Foderung, die man gleichfalls an die Tragödie zu stellen gewohnt ist: der Foderung eines s. g. tragischen Ausgangs. Man pflegt nämlich, und im Allgemeinen nicht

*) Was kann von dem Standpunct einer speculativ-ethischen, aber von einer jenseitigen Vergeltung abstrahirenden Weltbetrachtung aus ungerechter scheinen, als das Schicksal eines Prometheus, eines Oedipus, Orest, Philoktet, einer Antigone, das Schicksal der Numantiner (in der herrlichen Tragödie des Cervantes), des Hamlet, Brutus, Götz von Berlichingen, des Romeo und der Julie u. s. w.? In allen diesen Tragödien ist diese Ungerechtigkeit die wahre poetische Gerechtigkeit; während die Poesie dagegen ungerecht gegen das Gute wäre, wenn sie dasselbe einer andern Gerechtigkeit bedürftig meinte, als deren, die in seinem eigenen Wesen enthalten ist. Daß umgekehrt — was freilich vorzugweise unter dem Ausdrucke der poetischen Gerechtigkeit verstanden wird — der Foderung einer Bestrafung des Bösen allerdings nicht ausgewichen werden kann, und die triumphirende Bosheit (wie z. B. in Schillers Don Carlos) auch schon nach der Bemerkung des Aristoteles die unerträglichste Entwicklung eines Trauerspiels giebt: dieß hat seinen Grund darin, daß nicht zwar zum Begriffe des Guten sein zeitliches Bestehen, wohl aber zum Begriffe des Bösen sein Nichtbestehen innerhalb der Zeitlichkeit gehört. — Als Beispiel einer fehlerhaften Handhabung der poetischen Gerechtigkeit nennen wir Schillers Räuber, in denen die Resignation des Helden, und seine Unterwerfung unter die bürgerliche Gerechtigkeit am Schlusse des Stücks — eine wirkliche Verwirrung in die Begriffe des Guten und des Bösen bringt; indem sie aus der völlig unwahren und — man muß sagen, unsittlichen Voraussetzung hervorgeht, als könnten wirklich begangene Verbrechen in dem Uebelthäter das edlere Bewußtsein erwecken, und ihn auf den Pfad der Tugend zurückführen. Man hat die Katastrophe dieser Tragödie jener in neuern Tragödien beliebten einer Büßung begangener Verbrechen durch Selbstmord vorziehen wollen; und man hatte in dem Tadel der letzteren allerdings in so fern Recht, als der Selbstmord etwa, wie in der Braut von Messina und in Müllners Schuld, als eine in Wahrheit unmittelbar sühnende und heiligende Handlung vorgestellt wird; — keineswegs aber, wiefern derselbe, wie in Sophokles Ajax und in Shakespeares Othello, als die Naturnothwendigkeit eines durch verbrecherischen Hochmuth oder Raserei der Leidenschaft getrübten Charakters erscheint.

mit Unrecht, die tragische Handlung nur dann als wahrhaft beendigt und geschlossen anzusehen, wenn (— wofür am bequemsten der wirkliche Tod des Hauptcharakters als typisch gelten kann) — der Organismus ihres Inhalts abgestorben, d. h. das zeitliche Dasein der Idee, die diesen Inhalt ausmachte, zugleich mit dem Umschlagen derselben, sei es in Böses, oder auch nur in ihren relativen Gegensatz, verschwunden ist. Daß also der gleiche zeitliche Untergang Gute wie Böse treffe, gilt für das wesentliche Ergebniß nicht nur einzelner bestimmter Tragödien, sondern der tragischen Kunst überhaupt: und wie wenig hiedurch demjenigen, was man im ächt poetischen Sinne Gerechtigkeit zu nennen hat, Eintrag geschieht, sieht man am deutlichsten daraus, daß, wenn in einzelnen Tragödien (wie z. B. in Göthes Iphigenie oder wie im Oedipus auf Kolonos) nicht auf oberflächliche Weise, sondern innerhalb der vollen Tiefe der tragischen Weltbetrachtung nichtsdestoweniger ein ausdrücklicher Sieg des Guten oder eine Versöhnung der Widersprüche seiner irdisch concreten Gestalt gefeiert wird — diese nicht in der Gestalt eines Actes der Gerechtigkeit, sondern als das Werk eines liebevollen Genius auftritt, dessen Darstellung in dramatischer Poesie eigentlich eine Vorausnahme dessen ist, was, als das Höhere denn alle Kunst, allerdings den tiefsten und innersten Grund dieser letzteren ausmacht.

Wenn nun aber die eben angedeutete Lösung des tragischen Widerspruchs wesentlich über die dramatische Poesie hinausführt, und innerhalb derselben nur unvollständig angedeutet werden kann: so gehört dagegen ganz eigentlich dem Drama diejenige Bekräftigung und Umkehrung jenes Widerspruchs an, welche in dem Begriffe der Komik enthalten ist. — Wie sich die Komik überhaupt (§ 29 ff.) zu dem Häßlichen verhält: so verhält sich die dramatische Komik — nicht zwar zu dem Tragischen als solchem, wie es in dem Drama als ächt künstlerisches gesetzt ist; wohl aber zu denjenigen Gestalten, in welche die tragischen nothwendig sich verkehren müßten, wenn sie auf diesem Gipfelpuncte des Kunstbegriffs isolirt blieben, und nicht durch den Geist der Kunst selbst flüssig erhalten und stets wieder aufgehoben würden. Der Geist der tragischen Kunst wäre der offenbare Geist der Häß-

lichkeit und des Bösen selbst, wenn er den in dieser Kunst gesetzten Untergang des Göttlichen in dem Endlichen als ein letztes festhalten, d. h. wenn er seine absolut geistige Substantialität dazu mißbrauchen wollte, der Macht des Todes und der Verwesung, die innerhalb des Reiches der Endlichkeit auch das Höchste und Beste trifft, Substanz und fürsichseiende Wesenheit zu ertheilen. — Daß dieß nicht sein Beginnen sei, zeigt er, im Concreten zwar durch die Art und Weise der Behandlung seiner Stoffe; im Abstracten aber eben dadurch, daß er der komischen Weltbetrachtung Eingang in die dramatische Poesie eröffnet, und in ihr die Wahrheit dessen findet, was die Tragödie schroff und einseitig ausgesprochen hatte. In der Komik nämlich erscheint jenes Aufgehen des Göttlichen in das Endliche, welches Inhalt des Tragischen war, als ein von vorn herein entschiedenes und vollbrachtes; das Göttliche tritt hier nicht mehr, wie in der Tragödie, in seiner unmittelbaren Gestalt, sondern eben nur als ein bereits aufgehobenes oder untergegangenes auf. Es ergiebt sich aber aus dem oben erklärten Allgemeinbegriffe des Komischen, daß eben diese Aufhebung des absolut Geistigen wesentlich die Bedeutung hat, daß dadurch sein sonst unvermeidliches Umschlagen in Häßlichkeit verhütet wird; daß mithin das Aufgehobene in Wahrheit eine aufgehobene Häßlichkeit ist. Von der dramatischen Poesie ist demnach zu sagen, daß sie sich aus gleichem Grunde in die komische Wirklichkeit hineinbildet, aus welchem sie sich in die geschichtlich-tragische Wirklichkeit hineingebildet hatte; weil sie nämlich dieselbe theils für die wahre Wirklichkeit überhaupt, theils insbesondere für ihre eigene Wirklichkeit erkennt; nämlich für die Feier des Sieges, den der Begriff der Kunst durch seine Selbstaufopferung unablässig über die Häßlichkeit erringt, die ihn unablässig, aber vergebens, in ihren Abgrund hereinzuziehen trachtet. Wir sahen im ersten Buche, wie diese Aufhebung der Häßlichkeit wesentlich mit einem Uebergange des Phantastischen in die endliche und gemeine Wirklichkeit verbunden ist: weshalb auch ein bloß vorgestelltes oder gedachtes Komische nie so mächtig, wie ein äußerlich vorhandenes oder wirkliches, wirken kann. Hiedurch wird die Einsicht in den Umstand eröffnet, weshalb unter allen Kunstarten nur die dramatische

Poesie der höchsten komischen Kraft und des gesammten Inbegriffs aller komischen Motive fähig ist, und die Komik anderer Kunstformen, namentlich der Malerei und der Romandichtung, nur der allmälichen Annäherung dieser Kunstformen an das Dramatische ihr Dasein zu verdanken hat.

Durch eben jene vollkommene Resignation auf alle Unmittelbarkeit in der Schöpfung oder Darstellung des Schönen gewinnt nun aber das komische Drama das Vermögen, die Schönheit als durch ihre Negation sich mit sich selbst vermittelnd, und aus dem Untergange ihrer selbst wiederauferstehend einzuführen. Jenes Ansich nämlich der wiederhergestellten Schönheit, welches als solches in aller komischen Aufhebung der Häßlichkeit vorhanden war und als die belebende Kraft oder das organische Princip des Witzes und des Humors sich offenbarte — wird in dem Drama allenthalben mehr oder minder deutlich und ausdrücklich in der Gestalt eines besonderen, aus jener Auflösung der Elemente der geschichtlichen Wirklichkeit hervorgehenden Guten auftreten. Denn es ist hier dieses Ansich nicht, wie in der Tragödie, ein solches, das sich in der dargestellten Wirklichkeit an das untergehende Gute angeknüpft hätte, und welches daher mit diesem Untergange aufhören müßte, sich ausdrücklich in seiner Schöpfung selbst zu setzen, oder als daseiend und gegenwärtig anzukündigen. Vielmehr hat hier das Zusammenknüpfen der komischen Momente in eine dramatische Handlung nothwendig die Bedeutung, daß diese Momente, wie im Allgemeinen sie sämmtlich die unmittelbare Gestalt der Schönheit oder vielmehr der Häßlichkeit, so im Besonderen ein jeder derselben die anderen aufhebe; dergestalt, daß das Ganze als solches nicht mehr, wie seine Theile oder Glieder, ein komisches, sondern vielmehr eine höhere, positiv ideale Einheit der in sich selbst zerfallenden komischen Unendlichkeit ist. — Man ist deshalb gewohnt, von der Komödie das, was man einen glücklichen Ausgang nennt, zu fodern: und am geeignetsten dazu, als Princip und Endziel der komisch-dramatischen Entwicklung zu dienen, findet man nicht ohne Grund das Interesse der Geschlechtliebe; — weil nämlich diese, wie schon mehrmals bemerkt, in der Sphäre des Ideals und der Kunst überhaupt für das Fürsichsein der geistigen Substanz

und der Idee der Schönheit gilt. Allein auch hiebei darf nicht übersehen werden, daß der Ausgang, wenn er auch, eben so wie der Ausgang der Tragödie, in mehr formellem als materiellem Sinne, nach der Bezeichnung des Aristoteles als Zweck der dramatischen Handlung gefaßt werden mag — doch keineswegs dasjenige Moment ist, in welchem die Kunstschönheit der dramatischen Erfindung und Ausführung ausschließend oder auch nur vorzugsweise ihren Sitz hat. Vielmehr bleibt der allgemeine Begriff aller dramatischen Poesie sich auch hierin gleich, daß er nicht in die Erscheinung einer ruhenden Substanz seine Schönheit zu legen vermag, sondern allein in die unendliche Bewegung der in die Nichtigkeit des Endlichen abwechselnd eingehenden, und aus derselben wiederum hervortauchenden Substanz.

Wenn es nun aber nach allem diesem scheinen könnte, als falle das tragische und das komische Element, deren jedes zugleich das Einheitprincip besonderer Kunstwerke zu sein die Bestimmung hat, dergestalt aus einander, daß eine Vereinigung derselben innerhalb der Einheit organischer Kunstwerke unmöglich sei; so ist diesem Scheine sogleich hier im Allgemeinen durch die Bemerkung zu begegnen: daß, gleichwie in dem Begriffe das eine dieser Elemente durch das andere gefodert und hervorgerufen sich zeigt, so auch in der künstlerischen Wirklichkeit das gegenseitige Abstoßen derselben zugleich andererseits ein Anziehen ist, und Komisches und Tragisches durch unmittelbare, in organische Umschmelzung übergehende Zusammenstellung sich gegenseitig erhöhen und steigern kann. Die Art und Weise aber, wie dieses geschieht, ist erst bei der Erörterung des besondern Begriffs der modernen Dramatik näher zu betrachten.

§ 69.

Das Drama setzt, um in der Allseitigkeit seiner Inhaltbestimmungen, und in reiner Geschiedenheit von den übrigen Kunstformen auftreten zu können, Unabhängigkeit der Kunst von aller mythologischen Gestaltung, und also den Beginn der modernen Idealbildung voraus. Das antike Drama, welches

als Tragödie in die antike Mythologie sich hineinbildet, als Komödie ein ausdrückliches, mythisches Gegenbild zu dieser Mythologie hervorruft, gestaltet sich innerhalb des Kreises der antiken Idealbildung zu einem abgeschlossenen Kreise dramatischer, jedoch zugleich die übrigen Kunstformen ausdrücklich zu Gliedern einer organischen Einheit umbildender Dichtungen, die, durch innere und äußere Bedingungen mehrfach beschränkt, sich dem romantischen und modernen Drama, wie Besonderes dem Allgemeinen gegenüberstellen. Erst dieses letztere weist, indem es sich innerhalb des reinen Begriffs der dramatischen Kunst zur unbeschränkten Freiheit erhebt, die ergänzenden und ausfüllenden Dienste der übrigen Kunstformen, namentlich des Epos und der Lyrik, von sich weg, und vollbringt durch eine solche Verschmelzung der Elemente des Komischen und des Tragischen, die beide als zugleich von einander verschieden, und dennoch dem innersten Geiste nach mit einander identisch zeigt, die höchste Bestimmung der dramatischen Kunst; welche darin besteht, auch in den schroffsten Gegensätzen des Ideals und des Lebens die wesentliche Einheit festzuhalten.

Fast in Bezug auf keine andere Kunst ist der Gegensatz von Antikem einerseits, und andererseits Romantischem und Modernem (— denn dieses beides sah man hier mit mehrem Rechte, als anderwärts, für gleichbedeutend an: nur daß der Name der Romantik, dessen man sich hier sogar vorzugsweise bedient, eigentlich auf das Drama keine Anwendung leiden sollte) — so vielfach besprochen worden, wie in Bezug auf die dramatische Poesie; wie denn überhaupt diese Kunst vor allen übrigen die Aufmerksamkeit philosophischer Betrachter auf sich gezogen hat. Auch ist in der That der Gegensatz zwischen antikem und modernem Drama lehrreicher, als fast irgend ein anderer, für das Verständniß des allgemeinen Gegensatzes der antiken und der modernen Idealbildung; eben weil er so tief auch in andere Gebiete der Kunstbildung eingreift. Wenn

man, wegen der ausdrücklichen und vollständigen Scheidung des Tragischen und des Komischen, die nirgends sonst so rein vorkommt, wie in dem antiken Drama, und wegen der kunstreichen Durcharbeitung des letzteren in Sprache und Rhythmus, so wie auch wegen seiner Beschränkung auf leicht übersehbare und in einen engern Umfang des Raumes und der Zeit zusammengedrängte Erfindungen, leicht versucht sein könnte, demselben eine vorzugweise künstlerische Haltung zuzuschreiben, und dagegen in dem modernen Drama die Auflösung des künstlerischen Elementes, und seinen allmählichen Uebergang in die jenseit der Kunst liegende Wirklichkeit sich ankündigend und vorbereitend zu finden: — so wird dagegen jene, allenthalben den dramatischen Gang der Darstellung unterbrechende Einmischung des Lyrischen und des Epischen, und besonders, (was damit auf das engste zusammenhängt) die Entfernung von derjenigen Wirklichkeit des Lebens, in der das Drama recht eigentlich seine Heimath hat, und seine Hineinbildung in das ideale Element des Mythischen, uns ein Wink sein, daß die eigentliche Bestimmung der dramatischen Poesie in der antiken noch nicht vollständig für erreicht gelten kann. Eben weil das antike Drama — was wir doch für wesentlich zu dieser Bestimmung gehörend erkennen müssen — das unmittelbare Moment des Uebergehens der Kunst in Natur beharrlich von sich abweist, und sich auf dem Standpuncte der Kunst als solchem zu fixiren trachtet: wird es zwar mit imponirender Macht und reichstem Glanze die Würde, die es der dialektischen Stellung der dramatischen Poesie in dem Systeme der Kunstformen zufolge als ideale Einheit der übrigen Künste hat, behaupten, und durch ausdrückliches Einführen dieser Künste in ihrem Gefolge, sie auch nach außen bethätigen. Allein auch der universalen Bedeutung des dramatischen Inhalts geschieht, eben so wie der rein dramatischen Form als solcher, dadurch Eintrag, daß dort auch dieser Inhalt gewaltsam von denjenigen Bestandtheilen, die ihn der außerkünstlerischen Wirklichkeit näher bringen würden, rein gehalten werden muß.

Indem die antike Tragödie zu ihrer ausdrücklichen Voraussetzung ganz eben so, wie im Alterthum alle übrigen Künste,

den Mythus hat, und dieser solchergestalt ihr statt der gesammten übrigen geschichtlichen Wirklichkeit dient, welche dem Begriffe nach das Element der Tragödie ausmacht: so ist sie genöthigt, die tragische Handlung, statt an neu durch sie geschaffene oder durch die Geschichte überlieferte und den Stempel der historischen Wirklichkeit tragende Charaktere, deren ethischer Beruf und Bedeutung begriffmäßig bestimmte sind, an Gestalten anzuknüpfen, deren Bedeutung eine nicht sich durch sich selbst kundgebende, sondern in dem Zusammenhange der Mythologie aufgehobene, und daher für die dramatische Poesie selbst geheimnißvolle oder mysteriöse ist. Die eigenthümliche Aufgabe für diese Poesie besteht demnach darin, aus dem geheimnißvollen Verhängnisse der Götter dergestalt, wie aus einem Keime, menschliche Handlungen und Schicksale aufgehen zu lassen, daß in diesen die Wahrheit des Lebens als die durch Kraft jenes ihres Samens Gotterfüllte und Gottbeseelte, zugleich aber jenes Göttliche in den durch es selbst hervorgerufenen Gegensätzen des Menschlichen untergehend erscheine *). — Wenn nun

*) So z. B. erhält die Fabel vom Oedipus nur dadurch tragische Bedeutung, daß das Schicksal des Helden der Wille der den Uebermuth seiner Aeltern strafenden Götter war — widrigenfalls dasselbe als ein geistloser Zufall, und seine Verzweiflung als widersinnig erscheinen würde. Weshalb denn auch seine Verklärung auf Kolonos diesen Charakter des Mysteriösen tragen muß, welcher sich von jenem geheimnißvollen Anfange aus über sein ganzes, auch selbst in den einzelnen Zügen nicht der symbolischen Bedeutung entbehrendes Schicksal verbreitet. — Auf ähnliche Weise knüpfen die — sonst der Wirklichkeit des Lebens und der Geschichte näher stehenden — tragischen Handlungen in dem Hause des Pelopiden sich nicht nur in letzter Instanz an die räthselhafte Gestalt des Tantalus, sondern sie sind auch allenthalben durchwoben mit Göttergeboten, Orakelsprüchen und andern geheimnißvollen Thatsachen. — Die Fabel vom Prometheus spielt vollends ganz auf einem der äußern Wirklichkeit der Geschichte fremden Gebiete. — Was wäre die Handlung der Antigone ohne das vorangehende Geschick der Labdaciden, und ohne das Symbolische, welches in der Ceremonie des Begräbnisses liegt; die des Philoktet, ohne den Unwillen der Götter, der dem Helden sein Unglück verhängt, und ohne das Verhängniß, welches den Fall Trojas an die Pfeile des Hercules band; die des Ajax, ohne das Dazwischentreten der Minerva in den der Eröffnung des Stücks vorangehenden Begebenheiten u. s. w.? — Wie

die Tragiker der Alten in der Lösung dieser Aufgabe ihre, allerdings dem Höchsten, was die Kunst überhaupt je erreicht hat, gleich kommende Meisterschaft bewähren, indem sie, das Zugeständniß der Heiligkeit und Vollgültigkeit alles eigentlich Mythologischen allenthalben voraussetzend, durch diese Heiligkeit die Gesinnungen und die Charaktere ihrer Personen ausfüllen, und mittelst dieser Ausfüllung sie in höchst einfachen und klaren Gegensätzen dem tragischen Schicksale, dem sie geweiht sind, entgegenführen: so ist doch andererseits nicht zu verkennen, daß jene Voraussetzung selbst undramatisch bleibt; eben weil sie das Wesen der geschichtlichen Wirklichkeit nur verhüllt, nicht aber, wie es der Geist der dramatischen Dichtkunst eigentlich verlangt, dasselbe offenbart und ausspricht. So geschieht es, daß die Tragödie, um jene Voraussetzung zu rechtfertigen, d. h. um die in ihr enthaltene Göttlichkeit als eine wahrhafte und ächte und nicht von ihr willkührlich und eigenmächtig beliebte zur Anschau zu bringen, unumgänglich der Unterstützung durch epische und lyrische Momente bedarf: welche beide Dichtarten, wie oben gezeigt, wesentlich die Kraft besitzen, die eine durch Erzählung, die andere durch Erinnerung, ein Vorausgesetztes in der Gestalt idealer Schönheit und Göttlichkeit erscheinen zu lassen. — Daher insbesondere die Nothwendigkeit des tragischen Chores; dessen Bedeutung man verkennt, wenn man sie nur in die Reflexion über die Handlung als solche setzt: da sie vielmehr wesentlich in einer Ergänzung der Handlung durch Momente besteht, die außerhalb derselben liegen; welche, weil sie mythische sind und nur als solche gelten sollen, auf keine andere Weise, als auf eine solche, wodurch die sie in ihrer idealen Würde anerkannt werden,

---

unrecht man haben würde, wenn man mit diesem Mythischen etwa das Magische und Geisterhafte z. B. der Shakespeareschen Schauspiele als ein im Wesentlichen Gleichartiges oder Analoges zusammenstellen wollte: ergiebt sich z. B. aus einer Zusammenstellung des Hamlet mit den griechischen Tragödien, welche die Fabel vom Orestes behandeln: — wo es höchst auffallend ist, wie in der Shakespeareschen Tragödie ungeachtet der Geisterscheinung die wesentlichen Motive in dem Charakter des Helden, in den griechischen aber, einzig in den Orakelsprüchen und den Handlungen der Götter liegen.

eingeführt werden können. Statt der Person des Dichters, wie in der eigentlichen Lyrik, ist es hier eine unbestimmte Vielheit von Zeugen oder Theilnehmern der Handlung, welche dadurch, daß sie jene mythischen Momente nicht episch berichten, sondern das Bewußtsein und die Erinnerung derselben als ihr eigenstes Selbst lyrisch aussprechen, die Göttlichkeit derselben, als nicht eine fremde, jenseits hinter der Handlung waltende Macht, sondern als den eigenen Begriff dieser Handlung beurkunden. Um diese Bestimmung zu erfüllen, müssen auch die handelnden Personen selbst an den Gesängen des Chors Theil nehmen; und so ergeben sich allerdings beträchtliche Theile jedes einzelnen Werks, in denen die Handlung still steht und einem lyrischen, mit Erinnerung des Mythischen allenthalben durchwobenen Erguße der individuellen sowohl, als auch der allgemeinen Empfindung Raum giebt. — Das Epische hingegen oder die Erzählung tritt vielmehr in Bezug auf unmittelbare Theile der Handlung selbst, und zwar häufig sogar auf die eigentliche Katastrophe derselben ein: weil nämlich auch diese mythischer Natur ist, und daher bei rein dramatischer Behandlung ihre ideale Bedeutung nicht genugsam hervortreten würde *). — Eine weitere Folge dieses lyrisch-epischen Charakters der antiken Tragödie ist, was man in ihr die Einheit der Zeit und des Orts genannt hat: nämlich die, wenigstens scheinbare Stetigkeit der dargestellten Handlung, welche durch die erzählende Darstellung vieler der zu ihr gehörigen Momente und die Ausfüllung der hiedurch entstehenden Lücken mittelst des zeitlosen lyrischen Gesanges möglich gemacht wird; und das sich hieraus von selbst er-

*) Um diese Bemerkung über den wahren oder zureichenden Grund der vielen, langen und inhaltreichen Erzählungen in der griechischen Tragödie bewährt zu finden (— Nebengründe, die in der scenischen Schicklichkeit u. s. w. liegen, werden hiedurch nicht ausgeschlossen) — bedarf es nur eines Blicks auf fast jede beliebige unter diesen Erzählungen: wo man denn, bei Vergleichung ihres Inhalts mit dem Inhalte der dramatisch ausgeführten Scenen, leicht gewahren wird, daß jene allenthalben die eigentlichen Hauptzüge des Mythus, die letztern aber das durch die Ausführung des dramatischen Dichters hinzukommende, rein oder allgemein Menschliche enthalten.

gebende Vorgehen dieser Handlung an einem und demselben Orte. Auch die kunstreichere und durchgebildetere Metrik dieser Dichtungen kann für veranlaßt gelten durch das Bedürfniß, die nicht lyrischen Theile derselben mit den lyrischen in Einklang zu bringen.

In schroffem Gegensatze zur Tragödie steht die antike Komödie, (— nämlich die sogenannte alte, die aristophanische) — welche, das mythologische Gebiet verlassend, auf dem Boden der geschichtlichen Wirklichkeit, und zwar der unmittelbaren Gegenwart einer bestimmten, durch das höchste geschichtliche Selbstbewußtsein, zu welchen die antike Welt überhaupt hindurchzudringen vermochte, ausgezeichneten Geschichtperiode ihren Sitz nahm. Weit entfernt indeß, daß dieses Drama die durchgehende Beziehung aller antiken Kunst auf die Mythologie hiemit sollte verläugnet haben: so wird vielmehr diese Beziehung eben hier auf die auffallendste Weise bekräftiget; indem nämlich dieses komische Drama jene geschichtliche Wirklichkeit zu neuen Mythen verarbeitet, deren poetische Bedeutung durchaus von ihrer Gegenbildlichkeit gegen die vorausgesetzte Mythenwelt abhängig ist. Auf ganz entsprechende Weise, wie oben im ersten Buche das Umschlagen des Begriffs der Komik überhaupt in den Begriff des Ideals, und zwar zunächst des antiken, mythischen Ideals sich ergab, — sehen wir hier innerhalb der dramatischen Poesie die Komik der geschichtlichen Wirklichkeit in mythische Gebilde umschlagen, die, da sie mit den Fabeln der Stücke eine und dieselben sind, zugleich jene allgemeine Bestimmung der dramatischen Komik, die Negativität des Komischen in ein positiv ideales Resultat ausgehen zu lassen, erfüllen. Solchergestalt stellt also die alte Komödie auf dem Gipfel der gesammten antiken Kunstbildung in Wahrheit die Genesis dessen dar, wovon diese gesammte Kunstbildung ausging, des mythischen Ideals, welches sich, indem durch die Zersetzung der Komik die künstlerischen Gestalten auf ihre letzten Gründe und Elemente zurückgeführt werden, als eine aus dieser Auflösung emporsteigende, aber in dem Emporsteigen selbst sogleich verschwindende, bunte, aber innerlich hohle Blase zeigt. Allein diese Wendung der komisch-dramatischen Kunst kommt

nicht sowohl dieser als Kunst wesentlich zu; sondern sie ist durchaus abhängig von den historischen Bedingungen, unter denen sie in jener Periode der höchsten Reife antiker Idealbildung hervortrat: wie sich dieß auch darin kund giebt, daß es stets die mit dem Momente der Aufführung des Drama unmittelbar zusammenfallende Gegenwart des griechischen Volks, oder vielmehr des athenischen Staates ist, welche durch jene Komik in das Gebiet symbolischer Sagenhaftigkeit hinübergespielt wird. Weil nämlich die Kunst wesentlich über jenes Gebiet der unmittelbaren Phantasiethätigkeit, innerhalb dessen die Komik in Sagendichtung umschlägt, erhaben ist, und statt der Symbolik dieser letzteren die zur Schönheit verklärte Wirklichkeit des Lebens und der Geschichte zu geben die Bestimmung hat: so kann das ausdrückliche Geschehen jenes Processes innerhalb der dramatischen Poesie nicht für ein allgemeines Gesetz der letzteren gelten; sondern es ist eine Folge von jener allgemeinen Unterordnung aller Kunst unter das Princip des Mythus, welche allem von der Kunst selbst mit Bewußtsein als ideale Substanz Vorgestellten das mythische Gewand aufdrang. — Allerdings bezeichnet eben diese Komik geschichtlich den Moment des Untergangs der antiken Idealbildung; weil in ihr der Mythus zum erstenmale als das Widerspiel seiner selbst, und statt, wie bisher, als das die Wirklichkeit und die Kunst Beherrschende, vielmehr als das durch dieselbe Wirklichkeit, die sich bereits in der Tragödie als die Auflösung des mythischen Elements gezeigt hatte, in ihrer Vermählung mit der Kunst Erzeugte auftritt. Der komische Mythus verhält sich zu jenem alten Mythus, den die gesammte übrige Kunst als die Substanz des Idealbegriffs sich voraussetzte, wie dieser selbst sich zur einfachen Phantasiethätigkeit verhielt. Ganz eben so, wie diese letztere, (deren Umschlagen in Häßlichkeit eben durch den Begriff der Komik aufgehoben ward) in dem mythischen Ideale, ist daher das mythische Ideal wiederum — geschützt vor dem Versinken in Häßlichkeit, d. h. hier in bösartigen Aberglauben, durch die poetische Komik — in dem aus dieser Komik neu emporsteigenden Mythus aufgehoben; welcher selbst aber, eben weil er ein durch Kunst erzeugter ist, nicht wieder die Stelle eines

neuen Idealbegriffs vertreten kann, sondern innerhalb des einzelnen Kunstwerks als solchen beschlossen bleibt. — Für das dramatische Kunstwerk hat indessen auch diese Mythik die gleiche Folge, wie die tragische: die Folge jenes Hervortretens des Lyrischen und der übrigen Momente, die wiederum an dieses sich anknüpfen; darum nämlich, weil auch der komische Mythus wesentlich nur durch den Gegensatz zu dem alten idealen Mythus seinem Begriffe zu entsprechen vermag, welcher letztere daher auch hier auf die seiner Würde allein angemessene Weise unablässig in das Gedächtniß zurückgerufen werden muß*).

Diesen beiden einander entgegengesetzten Gliedern des eigentlich antiken Drama stehen nun gemeinschaftlich alle die unzähligen und in unmerkbaren Uebergängen in einander verfließenden Formbildungen der neuern dramatischen Poesie gegenüber; — mit Einschluß schon der noch im Alterthume auftretenden s. g. neuen Komödie, welche als eine ganz aus dem Bereiche des Mythologischen heraustretende, aber sich auch nur in untergeordneten Sphären der künstlerischen Gegenständlichkeit haltende Dichtart von keiner weltgeschichtlichen Bedeutung für die Kunstbildung ist; sondern, nach dem Erlöschen der mythischen Idealbildung, das Hervortreten der allgemein menschlichen Motive innerhalb der dramatischen Kunst, die vorzugweise den vollen Inhalt der Wirklichkeit wiederzugeben berufen ist, nur auf eine allgemeine, und noch nicht bis zu dem Tiefsten und Höchsten hindurchdringende Weise bezeichnet. — Für das neuere Dra-

*) Bekanntlich hat auch die alte Komödie, eben so wie die Tragödie, ihren Chor. Geht man die einzelnen Werke beider Dichtarten durch, so bemerkt man hier den merkwürdigen Gegensatz, daß der tragische Chor meist (— allerdings nicht ohne Ausnahme, wie die Chöre der Eumeniden, der Danaiden, der Bacchantinnen u. s. w. zeigen) — aus gleichgültigen, durch den Mythus nicht besonders bezeichneten Personen besteht; der komische hingegen fast durchgehends aus solchen, welche vorzugweise die von dem Dichter zu mythischen geschaffenen oder in mythische verarbeiteten Gestalten sind (Wolken, Frösche, Vögel, Wespen, Staatgeschäfte treibende Weiber u. s. w.). Dieser Umstand läßt deutlich erkennen, wie das lyrische Anklingen des Alt-Mythischen in der Komödie recht eigentlich zu der poetischen Substanz der neugeschaffenen mythischen Gestalten selbst gehört.

ma ist das Prädicat des romantischen, das man ihm gemeiniglich ertheilt, wenn man es von dem classischen, d. h. dem antiken, und dem das antike wenigstens von seiner negativen Seite oder von der Seite seiner Beschränkungen gewaltsam nachahmenden, unterscheiden will — nicht ganz angemessen; weil für das Princip dieser gesammten Dichtart keineswegs das romantische Ideal zu gelten hat, und selbst diejenige dramatische Literatur, welche unter allen der romantischen Literatur noch am nächsten steht, die spanische, dennoch schon, (wie es das Wesen aller dramatischen Poesie mit sich bringt) — von gewissen Grundbegriffen ausgeht, und Motive gebraucht, die dem romantischen Ideale völlig fremd sind. Vielmehr wird allenthalben unter den Völkern der neuern Zeit durch das Hervortreten der dramatischen Dichtkunst der Uebergang der romantischen Idealbildung in die moderne angedeutet; gleichwie auch im Alterthume der Uebergang der mythischen Götterwelt in das tragische Schicksal und das komische Selbstbewußtsein denjenigen Verfall der antiken Idealbildung angekündigt hatte, der durch denselben positiven Grund, wie der Verfall der romantischen Idealwelt, veranlaßt war; nämlich durch das sich hervordrängende, obwohl damals noch nicht vollständig gereifte ideale Selbstbewußtsein, welches auch die Substanz der modernen Idealwelt ausmacht. Unter allen Kunstformen ist die dramatische Poesie diejenige, welche die höchste Stärke und Klarheit des selbstbewußten Begriffs der ästhetischen Idee in sich faßt; und wenn bei den übrigen die Hineinbildung dieses Begriffs in die Objectivität des Stoffs auch geschichtlich, in Zeitaltern, die jenes Selbstbewußtseins entbehren, in der Bestimmung einer einstweiligen Vertretung desselben durch den unbewußten Instinct des künstlerischen Genius erscheinen kann: so fällt diese Möglichkeit bei der dramatischen Poesie eben deshalb weg, weil in ihr das Bewußtsein der Kunst über sich selbst vollkommen objectiv wird. — Das moderne Drama kündigt diese seine weltgeschichtliche Bestimmung, welche das antike Drama, seiner Stellung zufolge, unvollständig vorausgenommen hatte, durch vollkommene Befreiung von allem Mythischen an. Es ist eine Folge dieser Befreiung, wenn ihm die rein dramatische Durch-

führung der Begebenheiten als unverletzliche Pflicht auferlegt ist; das Versinken aber in lyrische und epische Darstellweise, die in dem antiken Drama ein wesentliches Moment des künstlerischen Organismus ausgemacht hatte, hier zum Fehler wird *). Hieraus ergiebt sich weiter die Nothwendigkeit einer nicht stetigen, sondern partheienweise vertheilten Darstellung, oder der Befreiung von den s. g. Einheiten der Zeit und des Orts; indem nur so, theils die häufige Wiederkehr und Länge der Erzählungen vermieden, theils die Ausfüllung der Lücken durch lyrischen Gesang entbehrlich wird. Weit entfernt übrigens, daß durch dieses Rhopsodische der dramatischen Darstellung — der äußern empirischen Anschau des Geschichtlichen Gewalt angethan würde: so wird vielmehr die Gewalt, die das antike Drama durch Vermengung der lyrischen Zeitlosigkeit mit der zeitlichen Stetigkeit des Dramatischen dieser Anschau anthat **), dadurch zurückgenommen, und so erst eine unmittelbar historische Bedeutung des Dargestellten möglich gemacht; während dort stets nur ein mythisches Symbol des Geschichtlichen gegeben werden konnte. Erst innerhalb der modernen Poesie wird also eine dramatische Darstellung des im engern Sinne so zu nennenden Geschichtlichen möglich; dergestalt nämlich, daß die einzelnen handelnden Charaktere weder durch den Dichter erfundene, noch aus der Sage aufgenommene, sondern wirklich geschichtliche,

---

*) Es ist ein fehlerhaftes Uebergewicht der epischen, lyrischen und rhetorischen Elemente über das eigentlich Dramatische, wodurch Calderon seine größere Hinneigung zur romantischen Weltansicht beurkundet. Mit Unrecht hat diesen Dichter in neuerer Zeit eine unklare und oft selbst krankhafte Vorliebe für das Romantische über seinen großen Vorgänger Lope de Vega erheben wollen, welcher ihm an dramatischer Reinheit und Kraft, und überhaupt an Intensität und Adel des poetischen Talentes durchaus überlegen ist.

**) Es ist bei weitem gewaltsamer, sich, wie zuweilen bei den Alten, während eines Chorgesanges einen Feldzug oder eine Schlacht geschehend denken zu müssen, als, wie bei Shakespeare, zwischen zwei verschiedenen Acten oder auch nur Scenen eines Schauspiels, mehre Monate oder Jahre verflossen. Denn dort wird die Zeit zugleich als eine objectiv gegenwärtige vorgestellt, während hier nur subjectiv über dieselbe sich hinwegzusetzen dem Zuschauer zugemuthet wird.

und auch der Inhalt der Handlung den Hauptzügen nach geschichtliche Begebenheit ist. — Indessen macht dieses historische Schauspiel weder die Gesammtheit, noch auch nur den wichtigsten Theil der modernen dramatischen Dichtkunst aus; vielmehr wird der tragische Dichter außer dem Komischen, dessen Wirklichkeit zufolge seines Begriffs nie eine eigentlich historische sein kann, weil es aus dem Causalzusammenhange der Begebenheiten nothwendig heraustritt, — auch das tiefste Tragische, nämlich dasjenige, welches die innersten Motive des menschlichen Strebens und Thuns zur Erscheinung bringt und in tragische Handlung aufgehen läßt, fast durchgehends lieber unmittelbar aus eigener Erfindung schöpfen, als von der Geschichte entlehnen: weil diese letztere die Aufmerksamkeit der Zuschauer vornehmlich auf den Totalzusammenhang der Begebenheiten hinlenkt; jene Motive aber innerhalb des einzelnen Charakters oder eines verhältnißmäßig kleinen Kreises von Charaktern ihren vollständigen Verlauf durchgehen*).

---

*) Der Unterschied zwischen historischem und nichthistorischem Schauspiel gehört zu den wichtigsten, die innerhalb des modernen Drama statt finden. Solger äußert eine wohl etwas ungerechte Vorliebe für das erstere; indem er nicht bedenkt, daß ein Detail allseitiger Charakteristik von Menschen, Gesinnungen, Leidenschaften und Situationen, dergleichen Tragödien, wie Hamlet, Lear, Othello, Macbeth, Romeo, Faust, Iphigenie, Tasso u. s. w. enthalten, innerhalb desselben unmöglich oder unstatthaft wäre. Es ist nämlich dieß nicht zu übersehen, daß nur eine Seite desjenigen geistigen Gehalts im Menschen, der einer tragischen Behandlung fähig ist, in den weltgeschichtlichen Zusammenhang eintritt; während die andere Seite sich diesem Zusammenhange entzieht: daher manche Charaktere, (für die als ein auffallendes Beispiel Hamlet genannt werden kann) eben darum tragisch sind, weil sie nicht zu welthistorischen werden können. Bei allen solchen Sujets sind geschichtliche Namen und Umstände nicht nur überflüssig, sondern sogar störend; wenn nicht etwa, wie z. B. bei Göthe's Tasso, das Geschichtliche wegen der Natur seines Inhalts gewissermaßen selbst schon für ein Ideales gelten kann. — Dagegen kann, wo der Inhalt Begebenheiten von im engern Sinn historischer Natur sind, namentlich solche, die auf das Staatleben Bezug haben, mit Recht eine Beglaubigung ihrer Darstellung durch die wirkliche Geschichte verlangt werden; weil hier jene doch, wenn sie eine ächte sein soll, mit dieser zusammentreffen muß. Daher die verhältnißmäßig schwache dramatische Wirkung von Göthe's übrigens so gedankenreicher Tragödie

Von höchster Wichtigkeit für die Gestaltung des modernen Drama ist aber insonderheit die Stellung, welche der Gegensatz des Komischen und des Tragischen durch das Princip dieser Dichtart erhält. Daß in der antiken Poesie dieser Gegensatz an zwei gänzlich von einander gesonderte Classen dramatischer Kunstwerke vertheilt war — ist dort eine Folge der Gegenüberstellung des Mythischen und der historischen Wirklichkeit, zufolge welcher der ideale Geist als ausschließlich dem Mythischen inwohnend, die Wirklichkeit aber als desselben verlustig betrachtet ward. Hiedurch nämlich ward die dramatische Darstellung des Mythischen auf das Tragische, die des Wirklichen aber auf das Komische beschränkt: denn Komik kann in Bezug auf keinen Gegenstand statt finden, in welchem der Geist der Schönheit als unmittelbar gegenwärtig dargestellt wird; Tragik in Bezug auf keinen, der von diesem Geiste entblößt ist. Daß freilich diese Trennung eine gewaltsame war, und auf unwandelbare Gültigkeit keinen Anspruch machen konnte, zeigte sich schon innerhalb jener Poesie selbst: indem die Tragödie, mit einem von dem Geiste der dramatischen Kunst selbst ihren Jüngern eingeflößten unwiderstehlichen Instinct, die Satyre sich beigesellte und das mythische Ideal in sein Gegentheil verkehrte; die Komödie aber sich unbewußt und unwillkührlich zu einem Totalzusammenhang ihrer einzelnen Kunstwerke gestaltete, in welchem die Nachwelt die große Tragödie des hellenischen Staat-, Geschicht- und Iddeallebens überhaupt anschaut. Weshalb denn auch jener, auf der Höhe der Bildung und des Selbstbewußtseins seiner Zeit stehende Denker den Satz aussprach: daß Tragödie und Komödie das Werk eines und desselben Geistes sei; ein Wort, welches in mehrfacher Hinsicht als ein ächt prophetisches gelten kann. — Das neuere Drama enthält nun die Wahrheit oder das ausdrückliche Gesetztsein der gegenseitigen Beziehung der komischen und der tragischen Elemente auf einander; indem es beide Ge-

---

die natürliche Tochter. — Als Muster der ächten historischen Tragödie können, neben Shakespeare's Schauspielen aus der englischen und der römischen Geschichte, Grabbe's Hohenstaufen, und dessen Fragment Marius und Sulla gelten.

gensätze als unabläſſig in einander übergehende und ſich wechſelſeitig einander erzeugende vorführt. Als Anfang und Ausgangspunct der dramatiſchen Weltanſicht und Kunſt erſcheint hier durchgehends die Komik: eben weil dieſe Kunſt hier nicht, wie im Alterthum, aus der Entwicklung eines Syſtemes der mythiſchen Idealdichtung hervorgeht, ſondern aus dem Gewahrwerden des Wirklichen in ſeinem unendlichen Gegenſatze zu dem Ideale; welcher Gegenſatz doch zugleich die weſentliche Verwandtſchaft dieſes Wirklichen mit dem Ideale beurkundet. Daher finden ſich in der neueren dramatiſchen Literatur lange und inhaltreiche Zeiträume, welche der eigentlichen Tragödie entbehren und, ohne übrigens bei dem rein Komiſchen ſtehen zu bleiben, dieſes durch mehr oder minder ſtark hervorbrechende tragiſche Anklänge zu einer, unter verſchiedenen Benennungen auftretenden Mittelgattung qualificiren. Allerdings werden dieſe Mittelgattungen — (wenn ſie nicht durch ein wirkliches Ineinanderſchlagen der komiſchen und der tragiſchen Elemente erzeugt ſind; welches aber die Reinheit und Durchbildung beider vorausſetzt, und häufig, z. B. bei Shakeſpeare vorkommt) — eine Hinneigung zu dem Lyriſch-Romantiſchen nicht verläugnen können *); welches Element dann das vermittelnde zwiſchen jenen beiden ausmacht; die übrigens auf höhern Stufen der Kunſtvollendung ſolcher Vermittlung keineswegs bedürfen. — In Bezug auf die eigentliche Tragödie der Neueren hat man auch ſonſt wohl die Bemerkung gemacht, daß die eingeſtreute Komik die Stelle des Chors der alten Tragödie vertrete. Man kann dieſen Satz weiter ausdehnen, und im Allgemeinen ausſprechen, daß die Zuſammenſtellung und Vermiſchung der dramatiſchen Gegenſätze in dem modernen Drama ganz dasjenige leiſtet, was in dem antiken die Einflechtung des Lyriſchen leiſtete. Gleichwie nämlich dort das Bedürfniß, der Negativität des einſeitig Tragiſchen oder Komiſchen einen poſitiv idealen Hintergrund zu

*) Dieß iſt z. B. der Fall in Guarini's idylliſchem Drama il pastor fido; in welchem ſich tragiſche und komiſche Elemente auf das ſanfteſte in einander verſchmelzen, mittelſt der beide gleichſam auflöſenden Lyrik.

geben, jene lyrischen Scenen hervorrief: so wird hier eben durch den Wechsel des Tragischen und des Komischen das Bewußtsein wach erhalten von der Realität, die demjenigen Idealen, das in je einem dieser beiden zu Grunde geht, in dem andern aufrecht erhalten und bewahrt wird. — Die Katastrophe, welche den organischen Mittel- oder Einheitpunct der einzelnen dramatischen Kunstwerke bildet, ist auch in der eigentlichen Komödie vielmehr der Uebergang aus dem Elemente des Komischen in die unmittelbare Gestaltung der Idealschönheit, als selbst ein komisches Moment: — um so weniger kann die Nothwendigkeit einer solchen jener Vermischung der beiderseitigen Elemente hinderlich sein; wenn nunmehr durch sie zugleich mit den eigentlich komischen auch solche Scenen, die für sich allein betrachtet für tragische zu gelten hätten, unter denjenigen Standpunct der Betrachtung gestellt werden, welcher die Versöhnung der dramatischen Widersprüche wenigstens ihrem allgemeinen Begriffe nach enthält *). Allein auch umgekehrt können bei einer eigentlich tragischen Katastophe komische Scenen und Charaktere, die in dem Verlaufe des Stücks auftreten, von höchster Wirkung sein und auf das vollkommenste in den Gesammtorganismus sich einfügen: freilich nicht als solche Momente, die unmittelbar durch die Katastrophe getroffen werden, wohl aber als solche, durch welche die Bedeutung jener eigentlich tragischen wesentlich verdeutlicht, und zugleich gewichtiger gemacht wird.

§ 70.

Die dramatische Poesie bewährt sich als die vollkommenste Ineinsbildung der Kunst mit der Wirklichkeit, oder als die Vol-

---

*) Man hat sich zu hüten, daß man nicht diese Ineinsbildung des Komischen und des Tragischen in dem gewöhnlich so genannten Schauspiel oder Drama für eine völlige Indifferenzirung beider Elemente nehme; an welches Mißverständniß sich in der Periode des s. g. weinerlichen Lustspiels oder Rührspiels der Verfall der ächten dramatischen Kunst geknüpft hat. Die höchsten Muster bietet auch hier Shakespeare dar; z. B. dessen Sturm, Kaufmann von Venedig, Wintermährchen, Cymbelin u. s. w.

lendung des durch die Kunst zu gebenden idealen Bildes der Wirklichkeit, und als das Moment des Uebergangs aus dem Kunstbegriffe in den Begriff des persönlichen Genius — durch die theatralische Darstellung oder Aufführung des Drama; in welcher das Kunstwerk zur wirklichen Erscheinung des zeitlich gegenwärtigen Thuns und Handels lebendiger, menschlicher Individuen herausgeht. Das Hervorrufen dieses Scheines ist zunächst das Werk einer, abgesondert von der Kunst der Poesie jenen Individuen inwohnenden Kunstfertigkeit, der Mimik oder Schauspielkunst; die indeß, obgleich von dem idealen Geiste der Kunst überhaupt beseelt, doch nicht in gleichem Sinne, wie die bisher durchgegangen, für eine selbständige Kunstform gelten kann: weil sie keine für sich bestehenden und durch die Negativität des äußern Stoffs zur unbegrenzten Dauer befestigten Werke schafft, sondern nur, an die dramatische Poesie sich anschließend, den Werken dieser Kunst diejenige äußere Wirklichkeit ertheilt, die durch den Begriff derselben gefodert ist.

Die wissenschaftliche Ableitung des Begriffs der Schauspielkunst knüpft sich nothwendig an die Ansicht von der Stellung, welche diejenige Kunst, an die sie sich anschließt und von der sie sich durchaus abhängig zeigt, die dramatische Poesie, in dem Gesammtsysteme der Kunstformen einnimmt. Diese Stellung aber ist eine ganz analoge, wie innerhalb des besondern Systemes der Tonkunst, die Stellung der dramatischen Musik; welche Stellung (§ 49.) ein ähnliches Heraustreten der Musik, wie hier der Poesie, aus ihr selbst, und Heranziehen äußerer, den Schein der Wirklichkeit ergänzender oder steigernder Momente an sie, zur Folge hatte. Auch die dramatische Poesie hat, nicht weniger, wie die dramatische Musik, die Obliegenheit, ihre gerechten Ansprüche auf den Ruhm der Erfüllung dessen, was die vorangehenden Kunstformen begonnen hatten, dadurch zu bewähren, daß sie diejenige Wirklichkeit, deren Geist durch ihre Darstellung vollständig wiedergeboren

sein soll, durch die Macht ihres Wortes als eine von ihr verschiedene, und dennoch dem innern Wesen nach mit ihr identische Gestaltenwelt aus sich herausseţt. Dieses Herausseţen ist hier die Vorausnahme des dem Begriffe nach unmittelbar auf diese Stufe folgenden Uebergangs der Kunst in ein anderes Gebiet der Wirklichkeit des Schönen; gleichwie es dort, in der musikalischen Dramatik, zunächst die Vorausnahme des Uebergangs aus der Musik in die bildende Kunst war. Es hat aber diese Vorausnahme den Sinn, daß die Kunstschönheit, wenn gleich ihr Element, im Gegensaţze des Elementes derjenigen Wirklichkeit, in welche die Idee der Schönheit, um sich als Idee und Geist zu bewähren, übergehen muß, ein durchaus negatives ist, — dennoch bereits, um sich dieser höhern Wirklichkeit, deren vorläufiger Begriff sie ist, gemäß zu zeigen, in der Gestalt dieser Wirklichkeit, d. h. in persönlicher Gestalt auftreten muß. Weil aber diese Gestalt der Wirklichkeit eine der Kunst als solcher fremde bleibt: so kann sie nicht eine besondere und selbständige Kunstform ausmachen; sondern ihr Dasein ist an diejenige Kunstform festgeknüpft, welche innerhalb der negativen Aeußerlichkeit des Kunstbegriffs das Werk der Vermittlung dieses Begriffs zunächst mit der hinter der Kunst und der Schönheit zurückliegenden Wirklichkeit des Natürlichen und Geschichtlichen, oder die Erzeugung des Scheins dieser Wirklichkeit, vollbracht hat. — Es hatte nun jene Negativität, d. h. das Formwesen der Kunst, in der dramatischen Poesie bekanntlich die Bedeutung der zeitlichen Gegenwart angenommen. Hiemit ist die Bedingung gegeben, unter welcher jene gefoderte Metamorphose in die Gestalt der Persönlichkeit allein erfolgen kann: da eben die Gegenwart ausdrücklich die Form der Erscheinung des Wirklichen als Wirklichen ist; während die Vergangenheit und die Zukunft, eben so wie auch die Räumlichkeit, die Form entweder einer Wirklichkeit, die nicht erscheint, oder aber der Erscheinung eines Unwirklichen sind.

Jene Frage also, welche zu einer gewissen Zeit die Geister lebhaft beschäftigt und aufgeregt hat: ob der Schauspielkunst die Würde als schöner Kunst in der Reihe der übrigen zuzugestehen sei

— wird in Folge dieser Bemerkung weder unbedingt bejahend, noch schlechthin verneinend zu beantworten sein. Unstreitig ist es der Geist der Kunstschönheit, und nicht ein niederer, der unschönen Endlichkeit und Aeußerlichkeit angehörender Geist, welcher die äußere, lebendige Darstellung des dramatischen Kunstwerks durch menschliche Individuen beseelen soll; und eben so wenig, wie in jeder andern Kunst, würde namentlich die bloße Nachahmung des natürlich Charakteristischen die Aufgabe dieser Kunstthätigkeit zu erfüllen im Stande sein. Denn wenn gleich, wie oben bemerkt, eben die Charakterzeichnung diejenige Seite der dramatischen Dichtung ist, von welcher sich dieselbe vorzugweise an dasjenige anschließt, was man in diesem Zusammenhange Natur und Wirklichkeit zu nennen pflegt: so ist doch theils auch sie, als lebendiges Glied des schönen Organismus, wesentlich von dessen Seele durchdrungen; theils hat die mimische Darstellung keineswegs nur den Zweck, die einzelnen Charaktere als solche vorzuführen, wie sie der Dichter unabhängig von der dramatischen Handlung gedacht haben mag; sondern ihre Aufgabe ist recht eigentlich diese, sie als durch den Geist der Handlung selbst gleichsam umgeschaffene oder in diesem Geiste wiedergeborene, also mit der Schönheit, die dieser Handlung inwohnt, vollständig durchdrungene darzustellen. Dieser Umstand ist es insonderheit, welcher der Kunst des Schauspielers eine gewisse Selbständigkeit der Kunst des Dichters gegenüber sichert; vermöge welcher ihr sogar dieß gestattet ist, auf ähnliche Weise, wie auch die Musik dieß thut, eine für sich unbedeutende Dichtung durch die beseelende Kraft ihres Geistes für den Moment der Darstellung zu der Würde wirklicher Kunst zu erheben. Denn allerdings setzt das Hineinbilden der Idee eines wahrhaft poetischen und dramatischen Ganzen in den einzelnen darzustellenden Charakter — wenn es in solchem Sinne geschehen soll, daß in diesen Charakter alle übrigen Theile jenes Ganzen gewissermaßen hineinscheinen — in dem Schauspieler, von dem es gefodert wird, ein schöpferisches Vermögen voraus, welches, einmal vorhanden, sich auch über das Geschäft des treuen Wiedergebens der Dichtung hinauserstrecken wird. In dieser Hinsicht leidet nun ohne Zweifel auch auf die Schau-

spielkunst alles dasjenige seine volle Anwendung, was man als allgemeines Erforderniß oder als Attribut aller schönen Kunst überhaupt von den einzelnen Künsten abstrahiren kann; und die mimische Darstellung des Charakters und der Leidenschaft ist eben so wenig, wie jede andere Kunstdarstellung, ein Werk des blinden Instincts, den man oft Gefühl oder Enthusiasmus nennt, oder auch kalter Beobachtung und Berechnung; sondern allein jener selbstbewußten und besonnenen Begeisterung, welche in allen Künsten überhaupt das wahrhaft Schöpferische ist *). Denn jene Negativität des äußern Stoffs, welche in den andern Künsten der Phantasie des Künstlers gegenübersteht, und durch bewußte, ideenbeseelte Arbeit des Verstandes bezwungen sein will — tritt in der Schauspielkunst, weit entfernt, durch die Abwerfung jener äußerlichen, das Werk des Geistes aufzunehmen bestimmten Kunstmittel auch ihrem Begriffe nach beseitigt zu sein — vielmehr ausdrücklich als das auf, was sie allenthalben an sich schon ist; nämlich als eine der schaffenden Thätigkeit innerliche Negativität, durch welche die Unmittelbarkeit des Ergusses dieser Thätigkeit in Gestalt derjenigen Individualität, mit der sie von Natur in Eins gebildet ist, aufgehoben, und dieselbe eine andere Gestalt zu suchen genöthigt wird. — Dennoch aber kann andererseits die Schauspielkunst darum nicht eigentlich mit den übrigen Künsten in eine Reihe gestellet werden, weil sie eine, wenn auch beiläufig in einzelnen ihrer Leistungen, doch nicht an und für sich oder ihrem Begriffe nach selbständige, sondern einer andern Kunst dienende und deren Begriff ergänzende und vervollständigende ist. Es kann als eine Folge, oder richtiger, als eine Aeußerung dieser Unselbständigkeit angesehen werden, wenn diese Kunst sich unvermögend zeigt, Werke hervorzurufen, die, aus der Individualität ihres Schöpfers frei heraustretend, zu unbegrenzter Dauer bestimmt sind; — und in eben diesem Zusammenhange muß auch dieß aus-

*) Vergl. über den Ungrund des gemeinen Vorurtheils, welches die Darstellung des Schauspielers mehr noch, als jede andere Kunstdarstellung, im Rausche eines blinden, besinnungslosen Enthusiasmus hervorgehen meint, die treffliche kleine Abhandlung Diderots: de l'art dramatique. Oeuvres tom. IV. part. II. pag. 611 seqq.

gesprochen werden, daß es nicht die höchste und intensivste Kraft des Geistes, der Genius, sondern nur das Talent ist, welches sich in dieser Schöpfung bethätigen kann.

Eben so wenig übrigens, wie die mimische Kunst, wenn sie gleich nicht eigentlich unabhängig von der dramatischen Dichtkunst ist, darum für eine des eigenen Idealgeistes entbehrende Handlangerin dieser letzteren gelten kann, — ist andererseits die ihr eigenthümliche Schönheit ausschließend in das Moment der Sichtbarkeit zu setzen, und die Mimik von dieser Seite in die Reihe der bildenden Künste zu stellen. Nicht einmal so viel kann zugegeben werden (— so nahe übrigens diese Ansicht den gewöhnlichen Vorstellungen liegen mag): — daß neben den übrigen Foderungen, die man an die Schauspielkunst zu stellen berechtigt ist, auch die einer eigentlich malerischen Schönheit der Geberden, Stellungen, Gruppen u. s. w. an sie zu stellen sei *). Denn eine Kunst, deren Form die Bewegung ist, kann jene Schönheit, welche wesentlich in der Ruhe und der Festhaltung und Verewigung der absoluten Zeitgrenze, d. h. des Augenblicks besteht, offenbar nur aufgehoben, nicht aber als unmittelbar gesetzten Theil ihrer selbst in sich tragen. Insofern aber die mimische Schönheit von einer ihrer Hauptseiten allerdings eine sichtbare ist; so ist sie dieß wesentlich nicht auf dieselbe, sondern auf andere Weise, als die bildenden Künste: nämlich wiefern der Gesichtsinn allerdings auch die Bewegungen und Veränderungen der sichtbaren Körper wahrnimmt. Durch die Bewegung aber kann eine Gestalt zur schönen werden, die es als ruhende noch nicht ist: freilich nur, wenn diese Bewegung aus dem lebendigen und schöpferischen

*) Auch Diderot läßt sich verleiten, den Mangel dieser Angemessenheit für die Malerei für einen schweren Tadel zu erklären, der unsere theatralische Kunst treffe. Dieser Tadel ist in Wahrheit eben so ungerecht, wie wenn man es den größten Malern neuerer Zeit zum Vorwurf machen wollte, daß ihre Gestalten sich nicht in die Sculptur übertragen lassen. Das mißverstandene Streben, plastisch zu sein, ist anerkanntermaßen der Verderb der Malerei; und eben so ist das mißverstandene Streben, pittoresk zu sein, der Verderb der Mimik: — nicht weniger, wie umgekehrt das Streben nach dem Theatralischen der Verderb der Malerei.

Geiste stammt, der allein allenthalben, und auch hier die Schönheit erzeugt; — und allerdings auch nur, wenn in der Gestalt als solcher eine Anlage zu dieser Schönheit, und nichts der Schönheit auf irgend eine Weise widersprechendes vorhanden ist. — Es hängt diese Bemerkung, wie man sieht, eng mit jener Frage zusammen, die man häufig aufwerfen hört, über die Grenzen, welche durch die Natur der körperlichen Persönlichkeit äußerlich dem schaffenden Geiste der Mimik gezogen sind, und in wieweit der letztere die Mängel der ersteren auszufüllen und zu ergänzen im Stande sei. Allgemein haben sich hier diejenigen, welche die Bedeutung und Kraft dieses Geistes zu würdigen verstehen, gegen eine allzustrenge Abhängigkeit desselben von den Bedingungen der körperlichen Schönheit und der Angemessenheit des Alters und der übrigen persönlichen Beschaffenheit zu dem Inhalte der Rollen erklärt. Wenn nichtsdestoweniger die Macht des künstlerischen Geistes nicht vollkommen zureichend befunden werden kann, um alle jene Bedingungen entbehrlich zu machen, oder die Mitwirkung jener ungeistigen Eigenschaften zur Erreichung der künstlerischen Zwecke abzulehnen: so gehört auch diese Beschränkung jenes Geistes mit unter die Momente des Begriffs der Unfreiheit dieser Kunst. — Allerdings läßt sich daher nicht verkennen, wie jene scheinbare Befreiung von der Aeußerlichkeit des Stoffs, welche in gewisser Hinsicht als ein Vorzug der Schauspielkunst vor andern Künsten angesehen werden konnte — in Wahrheit eine um so beengendere Abhängigkeit derselben von der, in ihr innerlich gewordenen Stoffnatur zur Folge hat.

Die höhere Ausbildung der Schauspielkunst in derjenigen Selbständigkeit, die ihr nach den obigen Bemerkungen allein mit Recht noch zugesprochen werden kann, gehört vorzugweise dem modernen Drama im Gegensatze des antiken an: weil das antike nicht nur überhaupt an Durchbildung und Tiefe auch der poetischen Charakterzeichnung, welche wenigstens die Basis der mimischen Darstellung ist, hinter jenem zurücksteht; sondern auch, wegen seines lyrisch-epischen Charakters, der theatralischen Darstellung mehr die Tendenz rückwärts nach der Weise der vorangehenden Künste hin, als vorwärts nach einer über den Kunstbegriff überhaupt hinausweisenden Wirklichkeit der

Idee der Schönheit eingepflanzt sein mußte. Die Aufführung des antiken Drama war in einem noch ausdrücklichern Sinne, als die dialektische Stellung der dramatischen Poesie überhaupt gegen die übrigen Künste dieß mit sich bringt, die Vereinigung oder Einheit dieser Künste: nicht eigentlich, als ob die Musik, oder auch die bildenden Künste mit größerm Kraftaufwande zu ihr mitgewirkt hätten, als dieß auch bei der Aufführung des modernen Drama möglich und gefodert ist; sondern insofern diese Mitwirkung dort ausdrücklicher als durch die Poesie selbst gefodert hervortrat. Am auffallendsten ist dieß in Bezug auf die Musik; indem die Einmischung des Gesanges in die Darstellung der dramatischen Poesie, wie dieselbe in gewissem Sinne an die Stelle des in jener Periode noch unbekannten, eigentlich musikalischen Drama trat, nothwendig der ihn begleitenden Mimik, und hiedurch mittelbar aller Mimik überhaupt, durch Uebertragung des musikalischen Rhythmus auf dieselbe (vergl. §. 49.), ein fremdartiges und ihrer selbständigern Entwicklung beträchtlichen Eintrag thuendes Gepräge aufdrücken mußte. — Uebrigens hatte das Theaterwesen der Alten vor dem bisherigen der Neueren den unberechenbar großen Vortheil voraus, mittelst eines seine unterschiedenen Momente gemeinschaftlich durchdringenden und ihr Auseinanderfallen verhindernden Lebensprincips zu einem Ganzen zusammengeschlossen zu sein; — welches Princip kein anderes war, als der religiöse Cultus, dem diese Aufführung als eines seiner Momente angehörte. Moment aber eines solchen Cultus zu sein, liegt in Wahrheit in dem Begriffe aller theatralischen Darstellung; und dieß zwar um so mehr, je entschiedener die Mimik sich gegen die Poesie verselbständigt: weil eben diese Verselbständigung ein Heraustreten aus dem reinen Begriffe der Kunst ist, das dadurch Verselbständigte aber seine organische Einheit nur in einem Jenseits finden kann, welches eben das Reich der Selbstheit des idealen Geistes ist. — Nothwendig mußte es darum in der modernen Kunst bisher den Anschein haben, als sei mit dem vereinzelten Hervortreten ausgezeichneter mimischer Talente der Verfall jener Totaleinheit der dramatischen Darstellung unzertrennlich verbunden, für deren Verlust die Leistungen dieser Talente keineswegs als ein

zureichender Ersatz gelten könnten. Sogar ein sittlicher Zweifel erhob sich über die Zulässigkeit dieser Kunst, die sich nunmehr als einen eigenthümlichen, das Dasein besonderer Individuen ausfüllenden Beruf geltend machte: — eben deshalb, weil dieser Beruf auf gleiche Weise mit der Kunst, die seinen Inhalt ausmacht, selbst eine höhere Bewährung durch ein der Kunst jenseitiges, beseelendes Princip verlangt; dessen Entbehrung ihn zu einem innerlich Haltlosen und der selbstischen Willkühr und Eitelkeit der Individuen (— von denen doch eben hier die höchste Selbstverläugnung gefodert wird) Preisgegebenen macht. — Alle diese Mißstände liegen jedoch mit Nothwendigkeit in der bisherigen künstlerisch-religiösen Gestaltung der modernen Welt; und es scheint vergeblich, sich, wie Viele thun, in der bis jetzt abgelaufenen Geschichte derselben nach einem Zeitalter umzusehen, wo die theatralische Kunst den wahrhaften Foderungen ihres Begriffs entsprochen hätte. Vielmehr ist die Erfüllung dieser Foderungen, wie die Erfüllung so manches anderen, von der ästhetischen Wissenschaft als gefodert und noch nicht vollständig vorhanden Erkannten — von der fernerweiten Entwicklung des modernen Idealbegriffs, und von dem dieser Entwicklung entsprechenden Fortgange der weltgeschichtlich-religiösen Bildung zu erwarten.

Drittes Buch.

Drittes Buch.

Die Lehre vom Genius.

Erster Abschnitt.

Von dem Genius in subjectiver Gestalt.

A) Das Gemüth.

§ 71.

Das Element der Negativität und Aeußerlichkeit, welches in dem Begriffe der Kunst das Dasein der Schönheit ausmachte, kann nicht das einzige oder das letzte sein, in welchem die Idee der Schönheit beschlossen ist. Vielmehr wird, wie alle Aeußerlichkeit in ein Fürsichsein als in ihren Grund und ihre Wahrheit zurückgeht — so dasjenige Sein, für welches und durch welches die Kunstschönheit ist, nicht ein der Schönheit fremdes oder ihrem Begriffe gleichgültiges, sondern die absolut geistige Substanz der Schönheit selber sein; die nun als solche ausdrücklich die Gestalt des Begriffs, d. h. der geistigen Individualität und Selbstheit annimmt. Der allgemeine Ausdruck für diese Selbst- und Ichheit des absoluten Geistes, oder für diese nicht mit Unrecht so zu nennende Schönheit der Seele ist: Gemüth.

Noch keine systematische Philosophie hat es bis jetzt unternommen, unter vorausgesetzter Anerkenntniß der eigenthümlichen

und selbständigen Natur jener Gestaltungen des Geistes, welche wir Geist und Seele im engern oder eminenten Sinne dieser Worte, Gemüth, Talent und Genius nennen — eine eigentlich wissenschaftliche Erklärung oder Begriffbestimmung derselben aufzustellen. Gemeiniglich nimmt man dieselben für bloß quantitative Steigerungen dessen, was man in der Psychologie als Kräfte und Eigenschaften des menschlichen Geistes abhandelt; indem man auch hier wiederum dasjenige, was dem endlichen Geiste als solchem angehört und dessen Begriff ausmacht, nicht scheidet von dem, was, wie namentlich die Begriffe der Vernunft (— im höhern oder absoluten Sinne dieses Wortes, da es das Vermögen, unter der Gestalt der Ewigkeit denkend zu erkennen, bezeichnet), der Phantasie, und des Gewissens — die Erscheinung des absoluten Geistes innerhalb des endlichen ausmacht und, (wie die speculative Theologie zu zeigen hat) auf eine an die Allgemeinheit des menschlichen Geschlechts gerichtete göttliche Offenbarung hindeutet. Der Standpunct der Psychologie oder Anthropologie war der einzige, von dem aus hin und wieder noch eine nähere Betrachtung der Gestaltungen des Geistes oder der in dem Geiste wirkenden und ihn bildenden Mächte, sofern sich diese in der Form der Individualität und Persönlichkeit zeigen, unternommen ward: — wobei dann freilich unbeachtet blieb, wie alles, was höher als die bloße Natur des endlichen Geistes ist, keineswegs aus einem und demselben Principe mit dieser Natur, sondern durchaus nur aus einem solchen erklärt werden kann, welches, an sich von dem Formbegriffe dieser Natur, d. h. eben von der Gestalt der menschlichen Persönlichkeit frei und dieser Gestalt jenseitig, durch freie Selbstthätigkeit oder Selbstentwicklung sich in sie hineinbildet. Ein Beispiel solcher Begriffsentwicklung einer Wesenheit, die gemeiniglich schlechthin als Eigenschaft oder Kraft des endlichen Geistes gefaßt wird, aus einem höhern Zusammenhange — gab uns bereits im ersten Buche (§ 10.) der Begriff der Phantasie, welchen wir für den allen concreten Begriffbestimmungen unserer Wissenschaft zum Grunde liegenden erkannten. — Die gegenwärtig abzuhandelnden Begriffe liegen der gewöhnlichen wissenschaftlichen Betrachtweise um so ferner, je

weniger dieselben auch noch in dem Sinne, wie z. B. eben etwa die Phantasie, unmittelbar als Eigenschaften oder Kräfte des endlichen Geistes gefaßt werden können. — Wir müssen dieselben nämlich so lange für durchaus unverstanden, ja unberührt geblieben erklären, so lange sie eben, wie das, was man Kräfte und Eigenschaften nennt, als ein Selbstloses, einem fremden Selbst oder Ich, nämlich dem endlichen, Inhärirendes aufgefaßt werden. Sie als eine Verselbstigung des absoluten Geistes zu erkennen — desselben, der in dem Begriffe der Phantasie, so wie auch in denen der Vernunft und des Gewissens, allerdings noch eine selbstlose Allgemeinheit ist, die dem Endlichen sich mittheilt, und in der Negativität und Arbeit dieser Mittheilung ihre Verselbstigung anstrebt — ist einer der wichtigsten Schritte, die zu thun von der Philosophie auf der gegenwärtigen Stufe ihrer Entwicklung gefodert werden kann. Ihre letzte Bewährung und Vollendung wird die Theorie, die durch diesen Schritt begründet wird, allerdings erst in einer Wissenschaft der speculativen Theologie erhalten können; die Grundzüge derselben zu entwerfen ist aber wesentlich das Geschäft der Aesthetik; welche, obgleich es scheinen kann, als überschreite sie in diesem Unternehmen die ihr herkömmlich gezogenen Grenzen, in Wahrheit doch so erst zur Vollendung und Abrundung des ihr eigenthümlich angehörenden Begriffes, des Begriffs der Schönheit gelangt.

Allerdings hat man von jeher auch innerhalb der ästhetischen Wissenschaft das Bedürfniß gefühlt, die Thatsachen, welche die Existenz und Erscheinung jener Begriffe sind, wenigstens von einer ihrer Seiten her in Erwägung zu ziehen; und es ist sogar herkömmlich geworden, in der Aesthetik lieber, als anderswo, von den Begriffen des Talents und des Genie's einiges beizubringen; obgleich die Art und Weise, in der es geschah, eben so wohl an jeder beliebigen andern Stelle derjenigen philosophischen Disciplinen, deren Inhalt der Geist mit allem was ihm angehört ist, dieß zu thun verstattet hätte. Diese Art und Weise war nämlich eine ganz äußerliche; indem jene Begriffe nur in ihrem Causalbezuge auf die Kunst, als die Bedingung, oder auch als der erzeugende Grund dieser letzteren in Erwä-

gung gezogen wurden: gleich als wäre es die Kunst allein, und nicht eben so sehr auch alle andern höhern und umfassenden Thätigkeiten und Werke des Geistes, welche, nach ihrem wahren Gehalt und Bedeutung etfaßt, auf Talent und Genius als auf die letzten und allein zureichenden Gründe ihrer Existenz sich zurückführen müßten. — Daß es bei der Kunst näher liegt, als bei diesen andern Werken und Thätigkeiten; — oder daß man bei jenen mehr, als bei diesen, sich gedrungen fühlt, unmittelbar auf diese letzten Gründe hinzublicken; während dort diese Betrachtung hinter andern Betrachtungen zurückstehen muß: dieß selbst zwar hätte darauf hinführen sollen, daß es eine Identität des Begriffs und der Idee ist, welche hier den Grund und das Begründete dergestalt auf einander bezieht, daß die Erkenntniß des Grundes nicht, wie anderwärts, durch eine lange Reihe von Mittelgliedern hindurch aus der Erkenntniß des Begründeten vermittelt werden, sondern sich unmittelbar aus derselben ergeben soll. Nicht darum können weltgeschichtliche Thaten, oder auch Entdeckungen in dem Gebiete der Wahrheit und Wissenschaft, leichter, als Werke der Kunst, von dem Geiste des Individuums, aus dem sie hervorgingen, abgesondert betrachtet werden, weil ein geringeres Maaß dieses Geistes zu jenen, als zu diesen erfoderlich, oder gar, weil jene eigenthümliche Beschaffenheit des Geistes, die wir mit dem allgemeinen Namen des Genius belegen, in Bezug auf die erstern entbehrlich wäre: sondern weil dort die That oder das Werk, aus dem Geiste des Helden oder des Entdeckers herausgetreten, zu etwas wesentlich anderem wird, als dieser Geist selbst ist; während in der Kunst, der Idee, d. h. der Wahrheit nach, derselbe Geist als Schöpfung gegenwärtig ist, der das Wesen des Schöpfers als solchen ausmacht. — Kurz, dieser Geist ist von der Aesthetik in Betracht zu ziehen nicht als ein der Schönheit äußerlich oder jenseitig bleibender Grund der Schönheit; sondern als ein solcher, dessen eigener Begriff die Schönheit ist, und dem mithin im vollsten und eigentlichsten Sinne Schönheit als Prädicat beigelegt werden müßte, wenn er nicht vielmehr selbst diejenige Substanz der Schönheit wäre, an welcher der Begriff der letzteren nun nicht mehr als Prädicat oder Eigenschaft in Frage

kommt, sondern die selbst das in absolute Einfachheit oder Sichselbstgleichheit zurückgegangene Fürsichsein dieses Begriffs ausmacht.

Es ist zu erwarten, daß für diesen hiemit von uns aufgestellten Satz: daß der Begriff der Schönheit zu einer, die Negativität der phantastischen Unmittelbarkeit einerseits, und der künstlerischen Aeußerlichkeit andererseits bezwungen in sich tragenden, fürsichseienden Wirklichkeit nur in der Gestalt der Individualität und Persönlichkeit des Geistes gelange, — welche absolute Persönlichkeit, in der Form und dem äußern Gewande der endlichen Persönlichkeit auftretend, das innerste und eigenste Selbst dieser letztern ausmacht, und in dieser ihrer allgemeinsten Bestimmung das Gemüth heißt — zuvörderst ein Beweis gefodert werden wird. Dieser Beweis kann indeß nicht hier an dieser Stelle von vorn begonnen und umständlich durchgeführt werden; weil er für alle diejenigen, die ihn zu fassen überhaupt im Stande sind, in dem gesammten bisherigen Verlaufe unserer wissenschaftlichen Darstellung enthalten ist. Diese hat nämlich gezeigt, wie die Schönheit, die doch sogleich ihrem ersten Begriffe nach wesentlich Geist ist — nämlich der absolute Geist der aufgehobenen Vernunftwahrheit oder der Phantasie — aus der Gestalt ihrer reinen Allgemeinheit, in der sie zum Attribut aller endlichen Geister ward, herabstieg in die Negativität der Besonderheit; in welcher sie aufhörte, als Geist zu existiren, und zum äußern, starren Dasein, den Geist nur in sich abspiegelnd, ward. Dieses Dasein wäre nun offenbar der Untergang des Geistes der Schönheit als solchen, und seine einzelnen Momente, d. h. die Werke der Kunst, gleichsam die Denkmäler oder Grabsteine desselben; — wenn es nicht selbst aufgehoben würde in einer solchen Wirklichkeit des Geistes, in welcher dieser nun nicht mehr abstract Allgemeines, und also Beziehung auf Aeußeres und Werden zum Anderen, sondern Beziehung auf sich selbst, kurz Selbstheit und Ichheit ist. — Die Wahrheit, daß es über der Kunst ein höheres Dasein der Schönheit in der Gestalt der Selbstheit und Ichheit giebt, (welches Dasein zwar in der Kunst an sich schon gegenwärtig, aber noch nicht für sich oder in seiner eigenthümlichen und begriffgemäßen Gestalt gesetzt ist) — zeigt sich auf empiri-

sche Weise darin, daß die Kunst, obgleich ihr Begriff unmittelbar aus den Begriffen der Phantasie und des Ideals sich ergab, doch ihrer Wirklichkeit nach nicht aus diesen allein hervorgehen kann: — nicht als ob dieses ihr Hervorgehen außer jener Voraussetzung etwa noch durch ein Zusammentreffen äußerer Umstände bedingt würde; — sondern insofern die Existenz der Kunst stets zugleich die Existenz ihres Genius ist, der also in der Zeit nothwendig vor ihr vorhanden sein muß, wenn gleich sein Begriff der concretere, und somit der in dialektischer Ordnung nachfolgende ist. Innerhalb des Kunstbegriffs selbst war es seine dialektische Entfaltung, welche ihn von der Darstellung jener einfachen Allgemeinheit des Geistes zur Darstellung einer Welt individueller Gestalten fortschreitend zeigte, die sich zunächst zwar als die Gestalten der endlichen Welt ankündigten, in denen selbst aber es deutlich genug sich ausdrückte, daß sie in Wahrheit die Erscheinung jenes Höheren sind, welches, in der Kunst wahrhaft schon gegenwärtig, als die Individualisation jener Allgemeinheit betrachtet werden muß. Die Poesie insonderheit, als die tiefste und concreteste unter den drei großen Hauptformbildungen der Kunst, zeigte sich ausdrücklich als die Erscheinung einer geistigen Individualität, die als solche die Allgemeinheit des Idealgeistes aufgehoben in sich trägt, und also nicht unter, sondern über dieser steht; — und wenn namentlich die dramatische Poesie die endliche Wirklichkeit als das Reich der Gegenwart, aber zugleich auch der Selbstverneinung des Idealgeistes darstellte: so wies sie hiemit auf das deutlichste auf ein dieser Wirklichkeit jenseitiges und in ihr wirklich schon gegenwärtiges, wiewohl noch nicht ausdrücklich gesetztes Fürsichsein dieses Geistes hin; dessen kaum noch verhüllt zu nennende Erscheinung in der Gestalt der menschlichen Individualität indeß sogleich die, durch jene Poesie gefoderte und in das Dasein gerufene Mimik war.

Wir können also sagen, daß, so gewiß bis hieher die von uns in der Entwicklung des Begriffs der Schönheit angewandte logische Methode an diesem Begriffe sich bethätigt, und die im ersten und zweiten Buche durchgegangenen Hauptmomente desselben als Gliederungen einer Idee einverleibt hat, die wir, dem

Begriffe gleichnamig, die Idee der Schönheit nannten: so gewiß auch alle noch übrige Gliederungen dieser Idee zugleich den Foderungen der Methode und den bisherigen Ergebnissen entsprechen werden. Ginge aber jene Aeußerlichkeit der Schönheit, die in der Kunst gesetzt ist, in kein ihrem Begriffe als Schönheit gemäßes Fürsichsein über, (worunter wir nicht das Fürsichsein irgend eines andern Wesens, dergleichen z. B. der endliche Geist ist, sondern eine Subjectivität und Persönlichkeit der Schönheit als solcher verstehen): so könnte hinfort von der Schönheit nur noch als von einer äußerlich zufälligen und unselbständigen Erscheinung, nicht mehr aber von einer Idee der Schönheit die Rede sein. Diese fürsichseiende Wirklichkeit der Schönheit kann nun nicht, wie z. B. die Wirklichkeit der speculativen Wahrheit als solcher, eine ähnliche geistige Allgemeinheit sein, wie noch der abstracte Begriff der Schönheit, oder die Phantasie eine solche ist. Denn schon dieser Begriff erschien, obwohl er zunächst noch der allgemeine war, wesentlich doch als Begriff einer Besonderheit und Einzelheit, im Gegensatze jener Allgemeinheit des reinen Gedankens, welche das Element der Idee der Wahrheit war: — zur Idee kann er sich daher nur in der Gestalt dieser Einzelheit selbst realisiren, deren Begriff er ist. Der für Anderes dieß seiende Mikrokosmus des Kunstwerks aber kann sich nur dadurch als wahrhaftiger Mikrokosmus bewähren, daß dasjenige, für das er wesentlich ist, selbst ein dem Begriffe nach ihm entsprechender, und nur eben durch dieses Fürsichsein sich unterscheidender Mikrokosmus ist. — Diese Wahrheit ist übrigens auch anerkannt in der vielfach ausgesprochenen, und so gut wie allgemein zugegebenen Bemerkung: daß nur das Gemüth es sei, wodurch die Kunst wahren und lebendigen Werth erhalte; — unter welchem Gemüthe man einerseits den Genius des Schöpfers, andererseits die Seele des Beschauers versteht; von welcher letztern man mit Recht verlangt, daß sie sich dem Eindrucke des Kunstwerks nicht bloß leidend hingebe (— was keineswegs die Sache des Gemüths, sondern der bloß endlichen, durch Phantasie aufgeregten und unterhaltenen Empfänglichkeit und Empfindung wäre), sondern diese Eindrücke selbstthätig in die eigene, als ihnen gleichartig und verwandt vorausgesetzte Sub-

stanz verarbeite. — Freilich ist es nicht hergebracht, dieses, sei es schaffende, oder selbstthätig ein Empfangenes verarbeitende Gemüth ausdrücklich unter der Kategorie der Schönheit zu begreifen; — und das Prädicat einer Schönheit der Seele, welches zu einer gewissen Zeit nicht für diesen Allgemeinbegriff des Gemüths, sondern für eine besondere Erscheinweise desselben erfunden ward, ist sogar, wegen des häufig damit getriebenen Mißbrauchs, einigermaßen in Verruf gekommen. Allein es kommt hier nicht auf den Namen, sondern einzig darauf an, daß der Begriff jener Verselbstigung des höhern Geistigen als ein wahrer und nothwendiger anerkannt werde, und als ein solcher, dessen Foderung unmittelbar eben durch den Begriff der Kunst, zusammengehalten mit den vorangehenden ästhetischen Allgemeinbegriffen, gegeben ist. Daß hiemit in Wahrheit noch nicht über die Idee der Schönheit hinausgegangen, sondern nur zur Vollendung dieser Idee innerhalb ihrer selbst ein Schritt weiter gethan wird — ergiebt sich für die speculative Betrachtung aus dem weiteren Verlaufe, welcher auch diesen Begriff des Gemüths wieder in solche Begriffbestimmungen übergehend zeigt, über deren Enthaltensein unter der Kategorie der Schönheit kein Zweifel obwalten kann.

Es ist in Folge dieser Betrachtungen von entschiedener Wichtigkeit, daß der Begriff jener absolut geistigen Substanz — die wir vorläufig als die aus der Aeußerlichkeit in sich zurückgekehrte und fürsichseiende Schönheit bezeichnen — zuvörderst in jener Allgemeinbestimmung aufgefaßt werde, welche der Ausdruck Gemüth andeutet*); bevor zu den specielleren Bestim-

*) Es ist ein zwar verhältnißmäßig neuer, aber doch, namentlich in der edleren oder der Schriftsprache sehr allgemein gewordener Gebrauch, welcher diesem Worte diejenige Bedeutung sichert, welche es zur wissenschaftlichen Bezeichnung des hier gemeinten Begriffs geeignet macht. Noch bei Kant bezeichnet Gemüth, (wie auch jetzt noch großentheils in der Sprache des gemeinen Lebens) die Allgemeinheit des denkenden und wollenden Geistes, auch des bloß endlichen. Häufig auch pflegt man das Gemüth als das Vermögen des Gefühls und der Empfindung anzusehen; in welchem Sinne namentlich der so beliebte Gegensatz von Gemüth und Geist gefaßt zu werden pflegt. Die Wahrheit die-

mungen des Talentes, und dessen, was man im engern Sinne Genius nennt, fortgegangen wird. Ehe nämlich die besondern Beziehungen dieses Geistes nach außen, die als Kräfte und Eigenschaften, ähnlich den s. g. Eigenschaften und Kräften des endlichen Geistes, gefaßt werden mögen — in der Bedeutung, die Substanz oder der schaffende Grund der Schönheit zu sein, gewürdigt werden können: gilt es, den Allgemeinbegriff, unter welchem jene selbst enthalten sind, oder durch den sie dialektisch erzeugt werden, als eine solche Selbstheit zu fassen, welche, weit entfernt, in der Seibstheit oder Ichheit des endlichen Geistes als ein besonderes Moment derselben enthalten zu sein, diese vielmehr als aufgehobenes Moment in sich hält. — Man ist gewohnt, das Gemüth als das Innerste und Eigenste der menschlichen Individuen, denen solches zugeschrieben wird, anzusehen; während das Talent und selbst der Genius nur für besondere, diesem Selbst gleichsam anhängende oder ihm eingepflanzte Kräfte gelten. Gemeiniglich hält man nun freilich jenes Selbst und diese Kräfte dergestalt auseinander, daß die Verbindung beider als eine zufällige erscheint, und nicht nur das Gemüth auch ohne Talent, sondern auch das Talent ohne jene absolut geistige Selbstheit, die wir Gemüth nennen, in einem bloß endlichen Selbst als bestehen könnend vorgestellt wird: — eine Ansicht, deren Unstatthaftigkeit wenigstens dem allgemeinen speculativen Begriffe nach, wir bald weiter aufzeigen werden. Wird hingegen das Gemüth als der Ausgangspunct für die Kräfte des Talents und des Genius gefaßt: so ist hie-

---

ser Ansicht des Gemüths ist diese: daß die unmittelbare Thätigkeit des Gemüths durchaus nur die des Empfindens ist; da jede andere, z. B. die des Erkennens und des Handelns, streng genommen schon eine Vermittlung durch das Talent voraussetzt. Hieraus folgt aber weder, daß alle menschliche Empfindungen, auch die, welche auf bloßen Leidenschaften und auf dem naturgemäßen Organismus des endlichen Geistes beruhen, dem Gemüthe angehören (— vielmehr können sehr gefühlvolle Menschen dennoch gemüthlose sein); noch auch, daß das Gemüth sich unaufhörlich durch Gefühl bethätigen müsse; — da es vielmehr von einer Seite her sogar die Negativität des natürlichen Gefühls zu sein, sein eigenes Gefühl aber an die Thätigkeit des Talents zu entäußern, die Bestimmung hat.

mit ausgesprochen, daß die letzteren nicht zu dem endlichen Selbst des Geistes, sondern zu diesem tieferen Selbst, welches die Individualität des absoluten Geistes ist, in demjenigen Verhältnisse stehen, in welches die endlichen Fähigkeiten und Anlagen des Geistes zu dem endlichen Selbst gesetzt sind. Jenes Selbst oder Ich des Gemüths verhält sich aber zu der endlichen Selbst- oder Ichheit genau eben so, wie sich eine schöne Erscheinung, z. B. in der Kunst, zu der Erscheinung des nämlichen Gegenstandes als endlichen verhält. Es ist ein unter der Gestalt der Ewigkeit gesetztes oder vielmehr sich selbst setzendes Ich, d. h. ein solches, dem nicht etwa nur die Erkenntniß eines ihm äußerlichen Ewigen inwohnt; sondern dessen Selbstbewußtsein wesentlich das Bewußtsein seiner ewigen, unsterblichen oder absolut geistigen Natur ist. Gleichwie die Anschau eines schönen Gegenstandes in diesem nicht, was an ihm endlich, sondern was an ihm ewig und unvergänglich ist, anschaut. — Hiemit ist übrigens nicht etwa als nothwendig ausgesprochen, daß das Gemüth die ausdrückliche Richtung auf dieses Erkennen seiner selbst nach dem was es ist, habe; vielmehr gilt nicht mit Unrecht eine gewisse Bewußtlosigkeit des Gemüths oder der schönen Seele über sich selbst und über ihre eigene Schönheit wenigstens für den ersten oder unmittelbaren Zustand derselben. Diese Bewußtlosigkeit ist nichts anderes, als das Aufgehobensein desjenigen Bewußtseins, welches zunächst das dem absoluten Geiste gemäße ist, nämlich des speculativen, in dem Gemüthe. Das Gemüth schaut demzufolge in seiner ersten Unmittelbarkeit — so lange es nämlich nicht, entweder durch Speculation, oder durch Erfahrung innerhalb dieses höhern Gebiets, die Klarheit und Schärfe der Erkenntniß seiner selbst gewonnen hat — zwar ein Ewiges und Unbedingtes in sich an; ohne aber nach der Weise des endlichen Selbstbewußtseins, (welche hier nur aus der höhern Erkenntniß folgen könnte) zu wissen, daß dieses Ewige seine von andern Wesen es unterscheidende Individualität und Selbstheit ausmacht *).

*) Nicht mit Unrecht bezeichnet man das Bewußtsein des Gemüths als solchen, insbesondere in Bezug auf sein Verhältniß zur Gottheit, als

Daß dieses fürsichseiende Selbst des Gemüths (— insoweit sein Begriff dem gegenwärtigen, und noch nicht einem anderen, erst innerhalb der speculativen Theologie auftretenden Begriffszusammenhange angehört) — nur in der Gestalt der endlichen Persönlichkeit, und in den endlichen Organismus des Geistes, wie als Kern in eine Schale eingeschlossen, existiren kann — ist eine wesentliche Folge des allgemeinen Verhältnisses der Schönheit zu dem Endlichen, vermöge dessen jene, bei ihrer unendlichen oder absoluten Natur, doch stets zugleich (§ 15.) endliches Dasein ist. Es ergiebt sich aber auch schon aus jenen Allgemeinbegriffen, daß das Gemüth nicht ein zweites Selbst neben dem endlichen Selbst ausmachen kann, so daß alle einzelne Thätigkeiten der Person, der es beigelegt wird, ausschließend entweder dem einen, oder dem andern Selbst angehören müßten*); — sondern daß das eine dieser Selbst dergestalt in die

---

ein glaubendes. Glaube nämlich ist ein solches Erkennen, in welchem die speculative Erkenntniß dergestalt aufgehoben oder eingewickelt enthalten ist, daß Object und Subject derselben zu einer ununterscheidbaren Allgemeinheit zusammengehen, und die Form der Objectivität zu einer gleichgültigen wird. Der Glaube ist mithin das natürliche oder unmittelbare Verhältniß des Gemüths zu der Gottheit, und als solches ein bevorzugtes Eigenthum des Gemüthvollen vor dem Gemüthlosen. — Was die neuerdings so vielfach besprochene Frage über den Vorzug von Glauben und Wissen betrifft: so erhellt aus unserm Zusammenhange, daß objectiv oder an sich zwar der Glaube das Wissen oder die Wahrheit voraussetzt; subjectiv oder in Bezug auf die Individuen aber das Wissen den Glauben, indem durch Talent das Wissen aus dem Glauben des Gemüths heraus entwickelt wird. Allerdings setzt daher das Wissen eine höhere Bildung des Individuums voraus, und erhebt insofern über den Glauben. Doch kann es auch, wie aus dem erhellt, was bald nachher über das Talent gesagt werden wird, ein Wissen ohne Glauben, d. h. ohne Gemüth geben; und dieses nun ist etwas ungleich schlechteres als der Glaube.

*) Ein solches zweites Selbst neben dem endlichen Selbst ist in gemüthlosen, aber einigermaßen (in einem niederen Sinne nämlich nur) talentvollen, und mehr oder weniger theoretisch gebildeten Individuen — die Vernunft, d. h. eben das Vermögen jener speculativen Erkenntniß, welche das Gute und Göttliche als ein noch Abstractes erfaßt, und es daher mit diesem Erfassen nicht, wie die glaubende Erkenntniß dieß thut, in dem erkennenden Selbst zugleich verwirklicht.

Wesenheit des andern aufgenommen ist, daß im strengern Sinn eigentlich nicht mehr von einer abgesonderten Thätigkeit des einen ohne das andere die Rede sein dürfte. Wiewohl nichts dagegen einzuwenden ist, wenn man auch fernerhin, wie gemeiniglich geschieht, diejenigen äußern und innern Handlungen, gegen die das Gemüth sich gleichgültig verhält, und die allgemein auch von dem bloß endlichen Subjecte ausgehen würden, als ohne das Gemüth durch die endlichen Kräfte des Geistes geschehend vorstellen will; — wenn gleich das Gemüth in der That auf die Art und Weise, wie, und die Ordnung, in der sie erfolgen, einen unablässigen, wenn auch oft unbemerkt bleibenden Einfluß ausübt. Daß aber umgekehrt das Gemüth allenthalben die endlichen Geisteskräfte als Werkzeuge seiner Thätigkeit gebrauchen muß; daß es nichts wäre, wenn nicht diese Kräfte unablässig in seinem Dienste thätig wären — liegt noch deutlicher vor Augen, und kann noch leichter für allgemein zugestanden gelten. Nicht mit Unrecht kann man daher das Gemüth als ein organisches Princip des Lebens und der Thätigkeit des endlich individuellen und persönlichen Geistes bezeichnen; — dafern hiebei nur nie vergessen wird, daß dieses Princip weder einerseits eine der Persönlichkeit jenseitige Allgemeinheit, noch andererseits eine besondere, beim Fortbestehen der Persönlichkeit auch aufhören oder mit andern vertauscht werden könnende Qualität derselben ist; und daß es die Thätigkeit, indem es sie verursacht oder bedingt, stets zugleich durchdringt und ihrer wesentlichen Beschaffenheit nach bestimmt.

Am klarsten erhellt die Bedeutung, welche der Begriff des Gemüths innerhalb der Aesthetik behauptet, wenn man denselben mit dem Begriffe der Phantasie zusammenhält, wie sich dieser gleich beim Beginne dieser Wissenschaft als das unmittelbare Dasein ihres absolut geistigen Inhalts darstellte. Der sogleich in die Augen fallende empirische Unterschied: daß die Phantasie zwar allen, das Gemüth aber nur einigen menschlichen Individuen zukommt; daß aber andererseits das Gemüth diese Einigen, in den es vorhanden ist, gänzlich ausfüllt, und ihr Alles, d. h. ihr Selbst ist, während die Phantasie nun ein vereinzeltes Besitzthum, Thun oder Leiden bleibt: — ist der na-

türliche Ausdruck jenes speculativen Ergebnisses, daß das Gemüth die In-sich-Vertiefung der Phantasie ist, durch welche die äußerliche Unendlichkeit und Allgemeinheit jener in die innere Unendlichkeit und Einzelheit, welche nunmehr jene Allgemeinheit zu ihrem Attribute hat, umgesetzt wird. Die Phantasie ist der unablässig aus sich herausgehende und zum Andern seiner selbst werdende Geist; das Gemüth hingegen der ins Unendliche sich auf sich, d. h. auf den innern Mittelpunct, der durch ihn in Form der Selbstheit oder Ichheit gesetzt wird, beziehende. Darum erscheint die Phantasie zwar zunächst als schaffend, d. h. eben ein Anderes, Objectives aus sich herausssetzend, und Besonderheiten, d. h. Gestalten bildend; das Gemüth hingegen als aufnehmend und zehrend. Allein in dem weitern Fortgange, wo das Gemüth sich als die Grundlage, oder vielmehr als die lebendige Quelle des Talents und des Genius offenbart, zeigt sich, daß in Wahrheit dasjenige Schaffen, welches ein Dasein und Werden, aber ein verschwindendes und in Negativität eingehendes, dergleichen eben das phantastische ist, schon voraussetzt und mit der Aufzehrung dieses Seins und Werdens, welche in der That seine Erneuerung, die wahre Wiedergeburt im Geiste ist, beginnt — das höhere und eigentliche, das Schaffen für die Ewigkeit ist: welchergestalt denn das Leiden und Nehmen des Gemüths zur wahrhaften Thätigkeit des Schaffens wird. Allerdings ist das Gemüth die Negativität und der Untergang des unmittelbaren Gestaltenreichthums der Phantasie; und oft gilt im Leben der Gemüthvolle für den prosaisch Nüchternen und kalt Verständigen, während der Phantastische den Ruhm der geistigen Lebendigkeit und Schöpferkraft in Anspruch nimmt. Allein diese scheinbare Nüchternheit und Gleichgültigkeit des ächten Gemüths ist die Versenkung des Samenkorns in den mütterlichen Boden der Erde, aus dem es, durch innere Lebenswärme gehegt und gezeitigt, unfehlbar aufsprießen und mit tausentfältigen Früchten wuchern wird. — Auch abgesehen aber von diesem Wirken und Schaffen nach außen ist das Gemüth für sich Etwas, und zwar ein absolut geistiges Etwas von unendlichem Werthe, während die Phantasie, als Eigenschaft eines endlichen, d. h. nich-

tigen Selbst, nothwendig in eine diesem Selbst gleiche Nichtigkeit versinkt. — Die naturgemäße Erscheinung beider Wesenheiten in einem zu der höhern Welt des Gemüthes berufenen Individuum ist diese, daß die Thätigkeit der Phantasie in dem Kindes- und Jünglingsalter vorherrscht, mit eintretender Reife aber in die des Gemüthes als solchen übergeht: dergestalt, daß in dieser jene erstere aufgehoben, und theils in Negativität versenkt, theils, wiefern sie noch in ihrer eigenthümlichen Natur hervortritt, von dem Principe des Gemüthes durchdrungen und geleitet ist.

Daß mit der wissenschaftlichen Anerkenntniß dieser absolut geistigen Selbstheit des Gemüthes auch die philosophischen Begriffbestimmungen der Ethik oder Tugendlehre zum Theil eine ganz andere Wendung und andere Principien bekommen müssen, als wenn man dieser Lehre, wie bisher wenigstens in vielen philosophischen Systemen geschah, innerhalb der endlichen Geisteswelt ihre Stelle anweist und namentlich die Idee des Staates zu ihrem organischen Principe macht, erhellt von selbst. In der That wird mit dem Begriffe des Gemüths ein Unterschied von edlen und unedlen Naturen gesetzt, für welche beide nothwendig auch andere Gesetze gelten müssen: — nicht als wären, (— wie man diese Lehre, um sie in einem gehässigen Lichte zu zeigen, häufig darzustellen beliebt) die edlen Naturen von den Gesetzen, denen die unedlen, um den Adel des Geistes, der ihnen als einzelnen fehlt, in dem Ganzen herzustellen, unterworfen sind, geradezu entbunden; sondern wiefern die Gesetzmäßigkeit der höhern oder absolut geistigen Weltordnung, in die sie als selbständige Glieder eintreten, ein wesentlich Anderes und Mehres von ihnen fodert, als die Erfüllung jener endlich-objectiven Gesetze. — Von dem ästhetischen Standpunct aus betrachtet, erscheint diese Gesetzmäßigkeit zunächst als vollkommen zusammenfallend mit der Freiheit. Gleichwie nämlich die Leistung des Künstlers bei der unbeschränktesten Freiheit der Wahl im Allgemeinen, doch, sobald die Idee seines Werkes gefunden oder geschaffen ist, in die engen Grenzen einer irrationalen Gesetzmäßigkeit eingeschlossen wird, deren Erkenntniß eben nur der frei geniale Instinct des Künstlers zu finden

vermag: so auch unterliegt jedes einzelne Gemüth als unendliche Individualisation des absoluten Geistes, sobald durch absolute Freiheit ein für allemal sein allgemeiner Grundcharakter bestimmt ist, einer ganz entsprechenden, ins Unendliche genau bestimmten, aber durch keine endliche Regel auszudrückenden Gesetzmäßigkeit. — Wenn indessen, von dieser Seite betrachtet, eine wissenschaftliche oder systematische Erkenntniß dieses höhern Ethischen als unmöglich erscheinen müßte: so wird der Begriff einer solchen Erkenntniß überzutragen sein auf diejenigen Begriffbestimmungen, in welche die des Gemüths dialektisch eingeht, insofern dieselben eine ausdrückliche, selbstbewußte Wirksamkeit des Gemüths einschließen. Theilweise kommen solche Bestimmungen noch innerhalb der Aesthetik vor; — ihrem größern Theile nach aber gehören sie der speculativen Theologie an; welcher daher auch, zumal da alle vorangehenden Begriffe in ihr auf eigenthümliche Weise näher bestimmt oder umgebildet wiedererscheinen, die höhere Ethik oder die Lehre vom Guten und Bösen als integrirender Theil zu vindiciren ist. Dieß aber hindert nicht, jene ästhetischen Begriffbestimmungen, und vor allen andern die des Gemüthes, als die Basis zu betrachten, auf deren Voraussetzung alle Principien einer höhern Ethik nothwendig gebaut werden müssen. Es bezeichnet der Begriff des Gemüths die allgemeine Sphäre, innerhalb deren von einem Guten in jenem höheren Sinne, und auch von einem Bösen, welches sich zu diesem Guten eben so verhält, wie Häßlichkeit zur Schönheit, allein die Rede sein kann. Für sich allein genommen ist die Bestimmung des Gemüths eine noch zu allgemeine, um mit dem Namen des Guten belegt zu werden; — es hat innerhalb ihrer, (wie sich beim Begriffe des Genius zeigen wird) noch eine durchgängige oder eine particuläre Häßlichkeit Platz, welche durch den Begriff des Guten nothwendig bezwungen werden muß: weshalb man denn auch nicht das Gemüth ohne weiteres, so wenig wie das Kunstwerk, ein schönes nennt, sondern hiezu entweder ursprüngliche Reinheit, oder Bildung verlangt, damit das Einzelne seinem Begriff entspreche. — Jedenfalls aber kann in diesem Zusammenhange der ästhetischen Wissenschaft allein auf befriedigende Art die begriffmäßige Genesis

desjenigen absolut geistigen Elementes der freien Selbstheit und Persönlichkeit nachgewiesen werden, innerhalb dessen die höheren ethisch-religiösen Bestimmungen allein Bedeutung haben.

§ 72.

Die äußerlich unbegrenzte Vielheit der geistigen Individualitäten, die durch den Begriff des Gemüths gesetzt wird, documentirt ihre innerliche oder Begriffseinheit, und bezieht in ihrer Aeußerlichkeit sich auf sich selbst — dadurch, daß sie in der Gestalt der Zweiheit oder des Gegensatzes der Gattung auftritt. Man kann diesen Geschlechtunterschied des Gemüths — der übrigens nur das Gemüth als solches betrifft, und zu allen auf endliche Weise bestimmbaren Eigenschaften des Körpers und des Geistes in irrationalem Verhältnisse steht — in Folge eines sehr allgemeinen, obwohl wissenschaftlich bis jetzt noch nicht näher bestimmt gewesenen Sprachgebrauchs, durch die Worte Seele und Geist bezeichnen; deren jedes also mit dem andern Eines und Dasselbe, nämlich das Gemüth, und dennoch innerhalb dieser Identität das absolut Entgegengesetzte bezeichnet.

Wenn die meisten Unterschiede und Gegensätze, deren die philosophisch-systematische Behandlung eines concreten Gegenstandes zu gedenken hat, als Unterschiede oder Gegensätze auch außerhalb der Philosophie schon anerkannt sind; und es bei ihnen also nur darauf ankommt, sie in die Form des dialektischen Begriffszusammenhangs einzureihen, und in Gemäßheit dieses Zusammenhangs die Eigenschaften des Unterschiedenen schärfer und vollständiger, als außerhalb desselben geschehen könnte, zu bestimmen: so tritt an gegenwärtiger Stelle der bedenkliche Fall ein, von einem solchen Gegensatze sprechen zu müssen, dessen Anerkenntniß selbst erst durch das Bewußtsein seiner speculativen Nothwendigkeit herbeigeführt werden soll. Nicht als wäre die Wahrnehmung desselben nur in diesem wissenschaftlichen Zusammenhange möglich: — dieß

vielmehr ist so wenig der Fall, daß dieser Zusammenhang auch hier, wie allenthalben bei concreten Gegenständen, gar nicht hätte gefunden werden können ohne vorangehende lebendige Anschau des Wesens der Entgegengesetzten im Besondern und Einzelnen *). Allein die Natur dieser Entgegengesetzten ist eine so feine, zarte und gleichsam ätherische, daß es höchst schwierig ist, sie für diejenigen, die nicht von selbst auf ihre Anschau hingeführt worden sind, durch bloße Beschreibung faßlich darzustellen; und man sich daher auf das abstracte Bewußtsein der Nothwendigkeit eines solchen Gegensatzes überhaupt berufen muß, um die Aufmerksamkeit auf die in der Wirklichkeit zwar allenthalben gegebene, aber dem flüchtigern Blicke verborgen bleibende Existenz desselben hinzulenken. — Es handelt sich hier nämlich nicht von einem Unterschiede solcher Art, wie diejenigen Unterschiede sind, welche man gewöhnlich Verschiedenheiten der menschlichen Charaktereigenschaften zu nennen pflegt; dergestalt, daß man unter den Eigenschaften bestimmte Fähigkeiten, Tugenden, Fehler, kurz etwas der psychologischen Betrachtung Angehörendes versteht. Vielmehr, wie das Gemüth sich überhaupt nicht auf psychologische Weise bezeichnen läßt, indem es als absolut geistiges Princip die organische Einheit alles Psychologischen ist und gegen dessen Unterschiede sich gleichgültig verhält: so auch diese beiden großen Geschlechtcharaktere des Gemüths; deren jeder, wie Mann oder Weib nicht der halbe, sondern der ganze Mensch — so das ganze Gemüth ist, und folglich als das, was er ist, nicht durch irgend etwas Aeußeres, sondern allein durch sich selbst und durch seinen absoluten Gegensatz verstanden werden kann. Auf entsprechende

*) Der Verfasser kann seinerseits versichern, den hier abgehandelten Gegensatz — in seiner ausdrücklichen Beziehung auf sich selbst als Gegensatz, und seiner bis in das Innerste des Gemüths herabsteigenden Tiefe, und nicht etwa bloß als oberflächliche Verschiedenheit der Erscheinung und Ausdruckweise des Geistes — längst vorher durch äußere Eindrücke gewahr worden zu sein, und durch treue und aufmerksame Beobachtung des Thatsächlichen sich in der Anschau desselben befestigt zu haben, ehe er den Entwurf der hier aufgestellten wissenschaftlichen Theorie desselben unternahm.

Weise irrational für jede endliche Betrachtung verhalten sich allerdings auch alle individuelle gemüthvolle Charaktere: allein diese können, als unmittelbar in ihrer Einzelheit erscheinend und der Anschauung vorliegend, in künstlerischer und historischer Darstellung vorgeführt werden; während für die abstracte Besonderheit jener die Individuen in sich begreifenden Gattungen keine andere Darstellung, als eben nur die speculative, genügt.

Bei den angegebenen, die Verständigung über die hier in Frage kommenden Begriffe erschwerenden Umständen, muß es von höchster Wichtigkeit sein, Namen für dieselben zu finden, durch welche, da für sie selbst der vollkommen adäquate Ausdruck noch fehlt, diejenige Anschau erweckt wird, welche mittelst genauerer wissenschaftlicher Bestimmung in den gefoderten Begriff umgebildet werden kann. Und hier nun treffen wir nach kurzem Umherblicken alsbald auf zwei Worte, mit denen der Sprachgebrauch auf ganz entsprechende Weise, wie dieß eigentlich in Bezug auf das Wort Gemüth selbst der Fall ist, nicht bloß etwas jenem Gegensatze Analoges, sondern in Wahrheit den Gegensatz selbst ausgedrückt hat; nur freilich, bei mangelhaftem Bewußtsein über seine durchgreifende speculative Bedeutung, auf solche Weise, daß mehr ein unsicher einherschwankender oder gleichsam auf- und abwogender Unterschied von Eigenschaften, als ein substantieller Gegensatz angedeutet zu werden scheint. Wir meinen die Worte Seele und Geist; welche bekanntlich beide in einem von ihrer allgemeinen, endlichen Bedeutung durchaus verschiedenen Sinne, theils schlechthin, theils in Zusammensetzungen, wie seelenvoll, geistreich u. s. w., zur Bezeichnung geistiger Vorzüge der Individuen gebraucht werden, die sich als den Begriffen des Gemüths, des Talents und Genius nahe verwandte ankündigen. Beide Ausdrücke gehören recht eigentlich zu denen, welche das im Gefolge der modernen Idealbildung erwachte Bewußtsein über die individuelleren Gestaltungen des absoluten Geistes sich geschaffen hat; und es ist sowohl für diese ihre Entstehung, als auch für den Inhalt der Begriffe selbst charakteristisch, daß beide Ausdrücke von der Natur und der Endlichkeit aus auf das Höhere übergetragen sind, und daß also durch sie die Gegenwart

dieses Höheren als absolut geistigen Princips in jenem Niederen als in seiner Basis angedeutet wird. Allerdings sind dieselben nicht ursprünglich oder durch den Sprachgebrauch selbst schon dazu bestimmt, einander als Gegensätze gegenüberzustehen; sondern es ist erst die Philosophie, welche sie in diese Beziehung auf einander bringt *). Dagegen müssen diese Begriffe, so lange sie, eben diesem Sprachgebrauche zufolge, vielmehr als selbstlose Eigenschaften und Kräfte einer fremden Substanz, denn selbst als Substanzen gefaßt werden — einander ungleichartiger scheinen, als sie in Wahrheit sind: wobei indeß gerade diese Ungleichartigkeit, nämlich der Mangel einer innern, wesentlichen Beziehung dieser Wesenheiten auf sich gegenseitig, beide in einem und demselben Subjecte vereinigt vorzustellen erlaubt; was nach ihrem wahrhaften Begriffe nicht statthaft wäre. — Indessen kann man nicht mit Unrecht sagen, daß eben jene Erkenntniß, welche die den Sprachgebrauch schaffende Macht der allgemeinen Denk- und Vorstellweise noch nicht besaß, in der Schöpfung dieses Sprachgebrauchs von ihr gesucht und angestrebt ward; denn unverkennbar verdanken diese beiden Ausdrücke ihre Entstehung dem Bedürfnisse, dasjenige, was als inhaltreiche, aber unbestimmte und schwankende Anschau vorschwebte, durch Wort und Namen zu befestigen, und ihm ein äußeres, genau bestimmtes und von anderem unterschiedenes Dasein zu geben.

Das Verhältniß derjenigen Bedeutung der genannten Worte, die der Sprachgebrauch ihnen ertheilt, zu ihrem wahrhaften, speculativen Begriffe wird nun folgendergestalt zu bestimmen sein. — Hinsichtlich des Wortes Seele stimmt jener Gebrauch insofern mit diesem Begriffe überein, als auch jener ein solches, was unter die gemeinschaftliche Kategorie des Gemüthes fällt, Seele nennt, — und doch andererseits auch nicht beide Ausdrücke vollkommen gleichbedeutend nimmt, sondern

*) Von ältern deutschen Schriftstellern hat bereits Jacob Böhme durch diese Worte einen ausdrücklichen Gegensatz (den er selbst mit dem Gegensatze der Geschlechter zusammenstellt) anzuzeigen versucht; welchem Versuche es freilich, wie der gesammten Philosophie dieses tiefsinnigen Denkers, an logischer Schärfe und Bestimmtheit fehlt.

manches, was unter das Gemüth gehört, nicht zugleich unter der Seele begreift. Er bezeichnet nämlich das als Gemüth sich ausdrücklich bethätigende Gemüth mit diesem Namen: insbesondere freilich, insofern dasselbe sich durch Talent oder Genius auch für die äußere Anschau zur edlen und wirkungsreichen Gestalt herausarbeitet. Diese letztere Beschränkung müssen wir allerdings für eine vor dem Begriffe verschwindende erklären, weil die Seele eben so sehr in rein innerlicher, oder in zwar äußerlicher, aber scheinbar gleichgültiger, talentloser Thätigkeit, wie in der talentvollen und genialen Thätigkeit bestehen kann. Zugleich ist dieselbe Beschränkung insofern eine Erweiterung des Begriffs über seine wahrhaften Grenzen hinaus, als hiedurch dieser, statt, wie er eigentlich sollte, der Totalität der gemüthlichen Persönlichkeit vorbehalten zu werden, auf die einzelnen Aeußerungen und Erscheinungen dieser Persönlichkeit in Sprache, That, Kunst u. s. w. übertragen, und demnach unter diesen vieles *seelenvoll* genannt wird, was in Wahrheit vielmehr aus dem Geiste stammt; wie man denn auch wohl ganze, talentvolle oder geniale Individuen seelenvolle nennt, in denen nicht die Seele im Gegensatze des Geistes das herrschende Princip, sondern deren Talent oder Genius etwa ausdrücklich auf die *Darstellung* dessen, worin die Allgemeinheit des Gemüths als solche erscheint, gerichtet ist. — Noch um vieles unbestimmter und schwankender ist der Gebrauch des Wortes *Geist*; unter welchem häufig auch der bloß phantastische, noch kein Gemüth voraussetzende *Witz* (vergl. § 32.) verstanden wird. Ueberhaupt pflegt man dieses Wort, auch wenn es für wahrhaft gemüthvolle Individuen, oder für solche Thätigkeiten oder Erscheinungen des Talents und des Genius gebraucht wird, die nicht ohne Gemüth statt finden könnten, minder auf jene tiefe Innerlichkeit und substantielle Selbstheit des Gemüthes zu beziehen, als darunter vielmehr nur eine äußerliche, sei es dem Gemüthe, oder auch der gemüthlosen endlichen Subjectivität anhängende, rein intellectuelle, nicht aber zugleich ethische Kraft zu verstehen. Daher kommt es, daß man der Seele zwar (— in diesem ausgezeichneten Sinne des Wortes, von dem hier allein die Rede sein kann) — als solcher schon

Schönheit und Güte zuschreiben zu müssen glaubt; während man den Reichthum des Geistes als vereinbar auch mit Unschönheit und Unsittlichkeit vorzustellen pflegt. — Bei aller dieser Allgemeinheit und Unentschiedenheit indeß, da jedweder Besitz eines objectiv geistigen Vermögens oder Inhalts zu dem Prädicate des Geistes oder Geistesreichthums zu berechtigen scheint — hat dennoch der edlere Sprachgebrauch unverkennbar auch hier die Tendenz, sich zu besondern und zu consolidiren, und namentlich auf die Bezeichnung eines Substantiellen der Individualität sich zu beschränken*). Wir glauben daher, durch Anwendung dieses Ausdrucks auf das eine der beiden Gemüthsgeschlechter, jener Tendenz, insoweit die systematische Wissenschaft es zu thun vermag, entgegenzukommen.

Dasjenige Geschlecht nun, welches wie das der Seele nennen, wird (wie schon das eben Bemerkte darauf hinführt) dasjenige sein, in welchem die substantielle Allgemeinheit des Gemüths minder durch die besondern Richtungen, welche der individuelle Charakter und die objectiven Bestimmungen des Talents und des Genius mit sich bringen, verdunkelt oder in den Hintergrund zurückgedrängt wird; — wo also diese Allgemeinheit in demselben Sinne das Vorherrschende ist, in welchem man unter den natürlichen Geschlechtern dem weiblichen die Bestimmung zuschreibt, vorzugweise den Allgemeinbegriff des Menschlichen in sich zu verwirklichen, und die besondern Tendenzen der Menschheit, die sich in dem Manne realisiren, unter einander im Gleichgewicht zu erhalten. Allerdings kann daher das Geschlecht der Seele dem weiblichen Geschlechte analog gefunden werden; nicht jedoch, als verwirkliche es sich ausschließend oder auch nur vorzugweise in Personen dieses Ge-

*) Auf eine sehr charakteristische, wiewohl dieser Beziehung auf die Selbstheit der gemüthlichen Individualität noch entbehrende Weise sind Geist und Seele gegenübergestellt in dem bekannten Schiller'schen Epigramm, welches der Dichtkunst vorzugweise Geist, der Musik vorzugweise Seele zuschreibt. Offenbar nämlich ist hiemit gemeint, daß die letztere mehr die substantielle Allgemeinheit des Gemüths, die erstere die Vielheit und Mannigfaltigkeit seiner subject-objectiven Beziehungen darstelle.

schlechts: welches vielmehr so wenig, wie das Entgegengesetzte in Bezug auf den Geist und das männliche Geschlecht, der Fall ist. — Wie nämlich die Seele innerhalb dieses Gegensatzes die Allgemeinheit: so repräsentirt der Geist den Gegensatz als solchen; daher es im Leben häufig geschieht, nicht nur daß gemüthlosen Individuen Geist zugeschrieben, sondern auch umgekehrt, daß wirklich gemüthvollen Individuen dieses Geschlechts Gemüth abgesprochen wird; obgleich der Geist in Wahrheit eben so sehr, wie die Seele, Gemüth ist, nur ein hinter die Objectivität der Intelligenz und die Besonderheit der individuellen Tendenzen sich verbergendes*). Hiemit wird indessen nicht behauptet, daß seelenvolle Individuen weniger, als geistreiche, aller besondern Richtungen und Thätigkeiten des Talents und des Genius fähig wären; — diese Behauptung müßten wir vielmehr, wenn sie jemand aufstellen wollte, als völlig ungegründet verwerfen — sondern nur, daß sie in diesen Thätigkeiten auf eine solche Weise verfahren, die man auch wohl, im Gegensatze der objectiven Verfahrweise des Geistes, eine subjective nennen kann, ohne jedoch dadurch in Bezug z. B. auf Kunstleistungen, einen Tadel aussprechen zu wollen. Jenes Hineinscheinen der Allgemeinheit des Gemüths in die Objectivität des Hervorgebrachten oder Geschaffenen kann nämlich gar wohl auf eine Weise geschehen, die der Selbständigkeit des letzteren keinen Eintrag thut; weil das Gemüth an sich die Substanz aller künstlerischen und andern geistigen Schöpfungen ist, und daher in den Werken der Seele nur dasjenige ausdrücklich zur Erscheinung kommt, was, wenn auch verborgen, doch in allen ohne Ausnahme vorhanden ist**). Allerdings fallen in dem Laufe der

---

*) Das Hervortreten der Allgemeinheit des Gemüths als Sentimentalität, (— welche man vorzugweise Seele nennt) — ist bei Geistern dieses Geschlechts jederzeit die Wirkung entweder eines wirklichen Genius (— wie bei Shakespeare und Mozart), oder aber, wie z. B. bei Rousseau, eines krankhaften und unklaren Gemüthszustandes.

**) So ist es z. B. hergebracht, an Homer und an Göthe ausdrücklich die Objectivität ihrer Dichtungen zu bewundern. Nichts-

Weltgeschichte der Seele vorzugweise solche Thaten und Werke zu vollbringen anheim, welche ihrem Begriffe nach mit einer stetigen Beziehung auf das Subjective des Gemüthes als solchen verbunden sind; insbesondere also diejenigen, mit denen die Lösung sittlicher Aufgaben verwoben ist; — dem Geiste hingegen die im engern Sinne objectiv und intellectuell zu nennenden, bei deren Ausführung das Gemüth sich gänzlich in die besondere, ihm jedesmal vorliegende Idee verliert. Allein es würde eben so vergeblich sein, diese Werke und Thaten im Allgemeinen nach Gattungen und Arten in die eine oder die andere Classe einzureihen, wie es vergeblich wäre, den Unterschied der Individuen beider Classen durch Aufzählung von Eigenschaften, die nur denen der einen oder denen der andern zukommen sollen, ausdrücken zu wollen*).

---

bestoweniger herrscht in beiden Dichtern die Seele, und nicht der Geist vor; allein auf ächt künstlerische Weise, nämlich die Allgemeinheit des Gemüths nicht abgesondert von den Gegenständen, sondern allenthalben nur in den Gegenständen selbst zur Anschau bringend.

*) Wir glauben, daß es die Ahndung theils des Unterschieds der gemüthvollen von den gemüthlosen Individuen, theils, innerhalb der ersteren Kategorie, des Gegensatzes von Seele und Geist ist, welche die alte Lehre von den Temperamenten hervorgerufen hat. Denn physiologisch ist diese Lehre — wie man wohl als allgemein zugestanden voraussetzen darf — keineswegs hinreichend begründet; und von jeher haben ihre Anhänger sich bestrebt, sie mehr in das geistige Gebiet herüberzuziehen. Es bedarf keines ausführlichen Beweises, daß dem, was wir Seele nennen, dasjenige entspricht, was man unter dem melancholischen Temperamente vorzustellen pflegt, dem Geiste hingegen, was unter dem cholerischen. Für diejenigen Individuen, die des Gemüthes entbehren, bliebe demnach das phlegmatische und das sanguinische Temperament übrig; und in der That scheinen diese beiden Ausdrücke auch nicht sowohl unter sich einen eigentlichen Gegensatz, wie die beiden ersteren, zu bezeichnen bestimmt, als vielmehr innerhalb der niederen, physiologischen und psychologischen Sphäre, die vorläufige Andeutung oder Ankündigung jenes höhern und eigentlichen Gegensatzes; welche darum nicht fehlen kann, in dieser niederen Sphäre wirklich gegeben zu sein, weil dieselbe die Basis der höheren Sphäre ist, und zur Aufnahme von deren Unterschieden sich vorläufig als geschickt erweisen muß. — Was man übrigens schon von den Temperamenten bemerkt hat, dasselbe ist auch von dem Gegensatze der Gemüthsgeschlechter auszusagen: daß nicht bloß

Die speculative Einsicht in die Nothwendigkeit dieses geschlechtlichen oder polaren Gegensatzes ergiebt sich aus der logischen oder metaphysischen Bestimmung des Verhältnisses der individuellen Einzelheit zur Allgemeinheit ihres Begriffs. Diese nämlich fodert durchaus eine, beide Extreme zusammenschließende Mitte der Besonderheit, welche, gegenüber der Identität mit sich sowohl des allgemeinen Begriffs, als auch der einzelnen Individuen, als absoluter Gegensatz erscheint; und zwar genau in der Gestalt, die als die Gestalt des hier vorliegenden Gegensatzes nachgewiesen worden, nämlich so, daß das eine Glied dieses Gegensatzes vorzugweise die Seite der Allgemeinheit in sich scheinen läßt, das andere aber die Negativität dieser Allgemeinheit und ihr Aufgehen in die Einzelheit darstellt. Daher in allem Natürlich-Lebendigen der Gattungs- oder Geschlechtunterschied; welcher in den niederen, unlebendigen Sphären des Daseins sich durch ähnliche und verwandte polare Gegensätze vorausverkündigt; in die höheren Sphären aber theils auf unmittelbare Weise durch Annahme einer geistigen Bedeutung für das Physische, theils mittelbar durch neu erzeugte und tiefer liegende Gegensätze sich fortsetzt. — Wer daher mit uns der Begriff des Gemüths als einen nicht minder substantiellen auffaßt, als z. B. der Begriff des Menschen ein solcher ist: der wird sich bald, einen solchen Gegensatz der Gattung innerhalb desselben aufzusuchen, gedrungen finden. Daß

Individuen, sondern auch ganze Stämme und Nationen (— nämlich die gemüthvollen Individuen in ihnen) — je einem oder dem andern dieser Geschlechter angehören können. So z. B. kann man der französischen Nation fast ausschließend Geist, der englischen fast ausschließend Seele zuschreiben; wovon merkwürdiger Weise nur einige der größten und im eigentlichen Sinne genialen Individuen beider Nationen eine Ausnahme machen. — Auch dieß möge nicht unerwähnt bleiben, daß man leicht darauf fallen könnte, den Gegensatz dieser Gemüthsgeschlechter in dem Gegensatze der dunkeln (braunen und schwarzen) und der hellen (blauen und grauen) Augen ausgedrückt zu glauben. In der That scheint die Natur in diesem körperlichen Gegensatze jenen höhern geistigen gleichsam andeuten oder von fern darauf hinweisen gewollt zu haben; ohne aber daß es ihr gelungen wäre, beide Gegensätze wirklich in einen und denselben zu verschmelzen.

dieser Gegensatz nicht ohne Bedeutung ist für die weiteren ästhetischen und ethischen Gestaltungen der höheren Geisteswelt, wird zum Theil noch aus dem Nachfolgenden sich ergeben; wo auch auf das Dasein äußerer physiognomischer Kennzeichen und Erscheinweisen desselben aufmerksam zu machen sich Gelegenheit finden wird. Ganz unabhängig aber von jedem anderweiten Zusammenhange war an der gegenwärtigen Stelle der Gegensatz nur als ein dieser besondern Sphäre eigenthümlicher, und aus ihren Begriffbestimmungen allein auf vollkommen genügende Weise abzuleitender aufzufassen*).

B) Das Talent.

§ 73.

Vermöge ihrer absolut geistigen Natur verhält sich die Wesenheit des Gemüths gegen die aus der Endlichkeit in dieses höhere Gebiet herübergezogene Form der Subjectivität oder der Selbstheit und Ichheit eben so sehr auch gleichgültig, wie sie andererseits dieselbe ausdrücklich setzen und sich in sie hineinbilden mußte. Es bewährt sich daher diese absolut geistige Substanz als das, was sie ist, wesentlich dadurch, daß sie, die erwähnte Formbestimmung zur Basis ihrer Thätigkeit und Wirksamkeit nehmend, als den Zweck dieser Thätigkeit ein außerhalb der Subjectivität liegendes, objectives, doch stets in der Idee des absoluten Geistes begriffenes oder durch diese Idee gefodertes Dasein verfolgt. Insofern diese Zweckbeziehung das Princip für die

---

*) Daß gemüthlose Individuen nicht unter den betrachteten Gegensatz fallen, erhellt von selbst. Allein auch die böse n oder häßliche n Genien, von denen weiter unten (§ 76.) die Rede sein wird, sind in Bezug auf diesen Geschlechtunterschied durchgehends hermaphroditischer Natur; weil das Bestehen desselben naturgemäße Gesundheit des Gemüths voraussetzt.

Beschaffenheit der geistigen Kräfte und für die Richtung von deren Thätigkeit wird: so geht hiemit der Begriff des Gemüths in den des Talentes über; welcher, obgleich den ersteren voraussetzend und auf ihm beruhend, durch das in ihm gesetzte Moment der Entäußerung und Vereinzelung bis zur völligen Entfremdung von der substantiellen Selbstheit des Gemüthes fortgetrieben werden kann.

Kam es in dem Vorhergehenden uns vornehmlich darauf an, Unterschiede, die gemeiniglich entweder ganz unbeachtet bleiben, oder nicht mit hinlänglicher Schärfe und Entschiedenheit geltend gemacht werden, in ihrer wahren, speculativen und substantiellen Bedeutung hervorzuheben: so finden wir uns gegenwärtig in dem umgekehrten Falle, zwischen Begriffen, die man als einander nichts angehende zu betrachten pflegt, eine wesentliche Verwandtschaft und gegenseitige Beziehung nachweisen zu müssen. Dieses Geschäft ist um so schwieriger, als, der gewöhnlichen Denkart zufolge, der Begriff des Gemüths durch unsere Darstellung desselben — insofern wir ihn nämlich als substantielle Selbstheit und Individualität bezeichneten — dem des Talents, in welchem man nichts weniger, als eine solche Substantialität zu suchen gewohnt ist, nur noch ferner gerückt scheinen muß. — Indessen ist durch eben diese Auffassung der Substantialität des Gemüths der Weg gebahnt worden zur Nachweisung eines realen und lebendigen Gegensatzes zwischen Gemüth und Talent; in welchem Gegensatze denn auch die Beziehung beider auf einander, und somit ihre Verwandtschaft enthalten sein wird.

Was es nämlich bisher nicht hat dazu kommen lassen, die Begriffe des Gemüths und des Talents in ihrer wesentlichen Wechselbeziehung auf einander zu betrachten, ist der Umstand, daß man das Gemüth für eine Eigenschaft des Inneren der Subjectivität, die Talente hingegen für äußerlich dieser Subjectivität anerschaffene, und gegen das Innere sich gleichgültig verhaltende Kräfte hielt. In Folge dieser Wortbezeichnung schienen beide Begriffe verschiedenen Sphären der Betrachtung anheimzufallen; und es ist nicht zu verwundern, wenn man das

Gemüth faſt bloß von der moraliſchen Seite, die Talente von der Seite ihrer phyſiſchen und äſthetiſchen Wirkſamkeit nach außen zu betrachten würdigte. Wird hingegen das Gemüth für die innerhalb der Sphäre des abſoluten Geiſtes neu geſchaffene und wiedergeborene Totalität alles Subjectiven erkannt: ſo fällt zwar ſeine Verſchiedenheit von der Einzelheit und Aeußerlichkeit der Talente noch mehr in die Augen; aber es wird auf der andern Seite auch klar, daß das Talent keine abſolut geiſtige Bedeutung haben kann, ohne zu dem Gemüth in einem beſtimmten Verhältniß zu ſtehen, und in irgend einem Sinne ſich von ihm abhängig zu zeigen. Nun aber werden allgemein dem Talente Wirkungen beigemeſſen, die der Sphäre des abſolut Geiſtigen angehören; wovon als Beiſpiel nur das Nächſtliegende, die Kunſt, genannt zu werden braucht. Es iſt zunächſt das Talent, welches für die beſondere Exiſtenz jener äſthetiſchen Schöpferkraft gilt, die, weil ſie ihren organiſchen Mittelpunct nothwendig in der Perſönlichkeit haben muß, überhaupt auf den Begriff einer Wirklichkeit des abſoluten Geiſtes in der Geſtalt dieſer Perſönlichkeit hinführte. Darum darf es keineswegs für einen leeren dialektiſchen Formalismus gelten, wenn wir in unſerm gegenwärtigen Zuſammenhange das Talent als die nämliche Subſtanz mit dem Gemüthe, nur in der Geſtalt der Entäußerung und Beſonderheit geſetzt, bezeichnen. — Zwar liegt es in eben dieſem Begriffe des Sich-Beſonderns und Aus-ſich-heraus-gehens, daß das Talent, wenn nicht nothwendiger, doch möglicher Weiſe, ganz von dem Gemüth ſich entfernen und ein abgeſondertes Daſein in Perſonen behaupten kann, die jener abſolut geiſtigen Innerlichkeit, welche das Gemüth iſt, entbehren. Allein die Erfahrung beſtätigt es eben ſo ſehr, wie die ſpeculative Einſicht es fodert, daß dieſe Entfernung von dem Gemüthe in Wahrheit der Untergang des Talentes, der Verluſt ſeiner ſelbſt, d. h. ſeiner abſolut geiſtigen Subſtanz, und ſein Uebergehen in ein bloß formelles Daſein iſt. In dem ächten Talent iſt das Gemüth nicht erloſchen, oder als gleichgültig zu dem Talente ſich verhaltend auf die Seite geſtellt; ſondern weſentlich aufgehoben, d. h. ſeiner Subſtanz nach erhalten, aber, ſtatt daß ſeine Thätigkeit an ſich eine ausſchließend nach innen gerich-

tete war, als thätig nach außen, und somit als das Andere seiner selbst gesetzt. — Diese Bestimmung ist zwar in der That die Negativität jenes innern Mittelpunctes, auf welchen das Gemüth die Gesammtheit aller Momente des subjectiven Daseins bezogen hatte; aber eine solche Negativität, in welcher dieser Mittelpunct in der Gestalt eines Zweckes der Thätigkeit (— in welcher Gestalt wesentlich zugleich die Subjectivität des Beziehens auf diesen Zweck enthalten ist) — wiederhergestellt wird. Das wahrhafte Talent ist daher in der That, statt ein dem Gemüthe Fremdes zu sein — das über sich selbst hinaus fortgesetzte und gesteigerte Gemüth; und alles, was für Thätigkeit oder Wirkung des bloßen Talentes gelten könnte — sei es nun, daß es von wirklich gemüthlosen Individuen ausgehe, oder von zwar gemüthvollen, aber solchen, in denen Talent und Gemüth außer ihrer gemeinschaftlichen Einheit, oder nicht als gegenseitig von einander durchdrungen gesetzt wären — ist eben dadurch in Wahrheit ein der ächten Kraft oder Substanz des Talentes Entbehrendes: wiewohl allerdings die Möglichkeit eines solchen Scheintalentes durch den Begriff des Talentes selbst gesetzt ist. Mit Recht nennt man daher, was aus dem bloßen Talente, d. h. dem unwahren oder Scheintalente stammt, ein Seelen- und Geistloses; — bei welchem Ausdrucke die Worte Geist und Seele metonymisch auf die Wirkungen oder die Geschöpfe des ächten Talentes übertragen werden: Geist, insofern in ihnen das Talent als ächtes Talent, Seele, wiefern das in diesem Talent enthaltene Gemüth zur ausdrücklichen Erscheinung kommt.

Für denjenigen Standpunct, von welchem aus die substantielle Bedeutung jener Gestalt der Selbstheit und Individualität des absoluten Geistes, welche das Gemüth ist, erkannt wird — ist von höchster Wichtigkeit die Einsicht, daß es eben der Begriff dieser Selbstheit mit sich bringt, aus dem innern Mittelpuncte, der sein unmittelbares Dasein war, herauszugehen und die Wirklichkeit der absolut geistigen Substanz als eine objective zu setzen. Die entgegengesetzte Ansicht, welche alle höhere Würde und Göttlichkeit oder Gottähnlichkeit nur dem verborgenen Innern des Gemüths zueignet, jede Wirksamkeit des-

selben nach außen aber für eine gleichgültige, und nur negativen sittlichen Schranken unterworfene, nicht aber selbst einer absolut geistigen Bedeutung theilhaftige erklärt — war zwar eine, gewissen Zeitaltern namentlich in religiöser Hinsicht sehr gemäße und aus deren Mitte mit geschichtlicher Nothwendigkeit hervorgehende; aber sie unterbricht den Zusammenhang der speculativen Einsicht, und macht namentlich eine wissenschaftliche Erkenntniß des Verhältnisses zu der Aeußerlichkeit der Kunst und der Natur — die doch auch nicht als von diesem Geiste durchaus entblößt gedacht werden soll — völlig unmöglich. Wie aber diese absolute Vereinzelung, welche die unmittelbare Folge jenes Zurückziehens in die Innerlichkeit wäre, dem Begriffe eines Geistes entsprechen könne, der eben darum der absolute und der göttliche heißt, weil sein Begriff diejenige lebendige Einheit aller seiner Momente ist, die nicht als abstracte Allgemeinheit, wie der Begriff des endlichen Geistes, einerseits mit der persönlichen Einzelheit unmittelbar identisch ist, andererseits ihr als fremde und äußerliche Macht gegenübersteht, sondern sich zu diesen seinen Momenten, d. h. zu den Individuen, wie ein organisches Ganze zu seinen Gliedern verhält — ist auf keine Weise abzusehen. — Wenn nun schon dort, innerhalb des Reiches der geistigen Endlichkeit, eine objective Bethätigung der subjectiven Kräfte und Anlagen gefodert, und das Maaß für deren Reichthum und Werth einzig in dieses Objective gelegt wird, das ihre That und Schöpfung ist: so wird eben dieß um so mehr in Bezug auf den absoluten Geist der Fall sein müssen, als hier jede wirklich geschehene Isolirung (— wie sich dieß wirklich in dem Häßlichen und dem Bösen so verhält) ein Heraustreten aus dem Totalbegriffe des Absoluten und Göttlichen, oder ein Abfall von diesem sein würde. — In diesem Sinne wird also zu sagen sein: daß das Gemüth, weit entfernt, gegen das Talent sich gleichgültig zu verhalten, vielmehr an sich — Talent ist; d. h. daß die Beziehung auf sich oder auf den innern Mittelpunct der Selbstheit, welche seinen Begriff ausmachte, schon als solche eben so sehr auch Beziehung nach außen und auf Anderes ist (— weil nämlich, damit dieses Andere auf das Gemüth bezogen werden könne, auch umgekehrt das Gemüth

auf dasselbe bezogen sein muß); — und daß, so gewiß diese Nicht-Isolirung schon in dem Begriffe des Gemüths liegt, so gewiß dieselbe auch ausdrücklich gesetzt werden wird, als das Moment, wodurch erst das Gemüth seine höhere Natur vollständig bewährt oder bethätigt. — Diese ausdrückliche Bewährung muß nun dergestalt als Eins und Dasselbe mit dem Leben und der Thätigkeit des Gemüthes selbst erscheinen, daß sie den quantitativen Maaßstab für die Intensität und Tiefe desselben hergeben kann: — freilich nicht, wiefern das Talent zugleich auch in die Breite der endlichen Welt seine Wirkungen erstreckt, und sich gleichsam eine extensive Größe giebt; wohl aber, wiefern seine Wirkungen in die außer dem talentvollen Subjecte liegende Gemüthswelt einzugehen bestimmt sind. Daher es denn auch geschieht, daß alle diejenigen, welche auf die eben bemerkte Weise das Gemüth durch Abscheidung des Talentes isoliren und in dem Talente nichts absolut Würdiges und Göttliches anerkennen, folgerechter Weise in Bezug auf das Gemüth selbst alle quantitativen Unterschiede aufheben, und jedes wahrhafte Gemüth für gleich tief und gehaltvoll mit allen anderen erklären.

Wie sehr nun auch das Talent als eine organische Wesenheit zu fassen ist, in welcher der Geist, obgleich er gerade hier recht entschieden nach Zwecken handelt, sich doch keineswegs nur als äußeres oder mechanisches Mittel zu diesen Zwecken verhält, ergiebt sich deutlich aus der Beschaffenheit dieser Zwecke. Diese nämlich sind nicht etwa einzelne, durch irgend einen andern Begriffszusammenhang, als den in dem Begriffe des Talentes selbst gegebenen, bestimmte Momente; sondern sie sind in dem genannten Begriffe aufgehobene Allgemeinheiten, die nicht bloß mittelst des Talentes, sondern ganz eigentlich durch das Talent, nämlich durch den freien Entschluß des talentbegabten Individuums, insofern in diesem das Talent das bestimmende Princip ausmacht, dergestalt zur Einzelheit herausgeboren werden, daß mit dieser ihrer Geburt auch ihr Begriff als einzelner erst erzeugt wird. Wenn irgendwo, so zeigt sich daher in dem Begriffe des Talentes der absolute Geist als Indifferenz, d. h. als die gegenseitige organische Durchdringung der subjectiven Geisteskräfte; der allgemeinen, der Intelligenz und des Willens eben sowohl,

wie der besonderen, die auf der Voraussetzung, aber noch nicht auf der unmittelbaren geistigen oder begriffmäßigen Gegenwart einer äußern Welt beruhen — mit dem Begriffe dieser objectiven Welt. Wiefern in dem Talente diese organische Einheit der innern und der äußern Welt im Allgemeinen noch unter der Form der Subjectivität gesetzt ist: so kann man die objectiven Momente, welche die Richtung des Talentes bestimmen, seinen *Inhalt* nennen; und in dieser Hinsicht würde das Talent als das von einem bestimmten Inhalt erfüllte Gemüth, das talentlose Gemüth aber, (wenn ein solches überhaupt denkbar wäre) als das *leere* zu bezeichnen sein. Andererseits aber, indem dieser Inhalt zunächst eben ein aufgehobener, eine bloße Möglichkeit ist, und seine Verwirklichung außerhalb des Subjectes verlangt, muß umgekehrt das Talent als dasjenige erscheinen, wodurch das Gemüth seiner Selbstgenügsamkeit, die es in dem Bezuge nach innen hatte, verlustig, und in die Sphäre der Negativität oder der Leerheit, die ihre Erfüllung außer sich sucht, hineingebildet wird. Allerdings finden wir daher, daß die Leichtigkeit und Sicherheit des Gewinns jener innern Klarheit, Harmonie und Reinheit des Strebens und Thuns, welche man vorzugweise *Gemüthlichkeit*, oder auch *Schönheit der Seele* zu nennen berechtigt ist, zu dem Umfange und der Intensität des Talents in umgekehrtem Verhältnisse steht, — indem der Talent *sucht*, während das Gemüth *besitzt*; die Gegenstände jenes Suchens aber nicht schlechthin andere, wie die Gegenstände dieses Besitzes, sondern die nämlichen, nur dialektisch umgebildet und gesteigert, und dadurch aus der Subjectivität herausgestellt sind. — Daher die weit verbreiteten und mehrfach ausgesprochenen Vorstellungen von einem *Streite* des Gemüths und des Talents; welcher Streit in Wahrheit vielmehr die Arbeit und der Kampf des talentvollen Strebens oder der Bethätigung des Talentes selber ist. Worin dieser Kampf bestehe, wird sogleich weiterhin noch näher bemerkt werden: — es liegt aber in dem organischen Verhältnisse dieser Vermögen, daß, obgleich das Gemüth im Allgemeinen dem Talente zum Grunde liegt oder von ihm vorausgesetzt wird, doch die Thätigkeit desselben wiederum durch jene des Talentes, in die sie

als Moment eingeht, dergestalt bedingt wird, daß der äußere Erfolg des talentvollen Thuns in das Gemüth zurückschlägt, und ihm allein jene innere Genügsamkeit der Beziehung auf sich wiederzugeben vermag, die in dem bloßen Dasein, d. h. dem Streben des Talentes, verloren gegangen war. Weil sich sonach das Ziel der talentvollen Thätigkeit als eines und dasselbe mit dem Leben des Gemüths, oder nur als eine Erhöhung und Erweiterung desselben ausweist: so ist es allerdings ungeschickt, beide als disharmonirende Principien vorzustellen; vielmehr giebt diejenige Bethätigung des Talentes, welche allein für die wahre und eigentliche Erfüllung des in dem Talente gesetzten Strebens betrachtet werden kann, (welche nämlich nicht in einzelnen, äußern Werken, sondern in der Befestigung, Erweiterung und Regelung, und in dem Gewinn einer selbstbewußten Gesetzmäßigkeit des Talentes besteht) auch dem Gemüthe als solchem die innere Ruhe und Begründung in sich wieder, die als von vorn herein vorhanden und ungestört bleibend nur bei vorausgesetzter völliger Abwesenheit alles Talentes gedacht werden könnte.

§ 64.

Wegen der Aeußerlichkeit, die, ungeachtet der substantiellen Einheit beider, doch der äußern Existenz nach der objective Inhalt des Talentes gegen die subjective Form des Gemüths hat, in der dieser Inhalt gesetzt ist — erscheint das Talent überhaupt als unendlicher Gegensatz zu sich selber. Daher einerseits die Unangemessenheit seines unmittelbaren Daseins als Anlage oder Fähigkeit in dem Gemüthe, zu der Vollendung, die es sich durch Thätigkeit und Uebung in der Ausführung äußerer Thaten und Werke erst erringen muß, (— welche Vollendung auch durch die Worte Geschmack und Tact bezeichnet wird) — andererseits die äußere Vielheit und Verschiedenheit der Talente, und die — wenigstens auf dem gegenwärtigen Standpunct als solche erscheinende — Zufälligkeit ihrer Vertheilung an Individuen, Geschlechter und Völker. Nicht nur nämlich die eigent-

lich ästhetische Objectivität, namentlich die Kunst in ihren verschiedenen Formbildungen, sondern eben so sehr auch die wissenschaftliche und die geschichtliche Objectivität nach allen ihren unbegrenzten Unterschieden — hat ihren substantiellen Grund dergestalt in dem Talente, daß jene Unterschiede, sowohl die äußern, als nicht weniger auch die innern jeder einzelnen Sphäre, sich zu eigenthümlichen, unter einander sich gleichgültig verhaltenden Varietäten und Besonderheiten der Talente gestalten.

Wie so eben bemerkt, kann der Gegensatz zwischen Gemüth und Talent nur dann richtig verstanden werden, wenn man ihn als einen Gegensatz des Talents zu sich selber faßt, und somit die Vervollständigung des Talents durch das Gemüth, oder die Vereinigung beider, als die Herstellung dessen erkennt, was das Talent seinem Begriffe nach sein soll, aber eben diesem Begriffe zufolge nicht unmittelbar ist, sondern nur durch Selbstthat werden kann. Nicht bloß die vorhin schon berührte Möglichkeit einer von dem Gemüthe abgetrennten Scheinexistenz des Talents, oder eines lediglich formalen, die Formen, in die der absolute Geist sich hineinzubilden pflegt, ohne diesen Geist selbst erzeugenden Talentes — (denn ein Schaffen einer wirklich von diesem Geist erfüllten Objectivität wäre ohne Gemüth undenkbar) — wird hiedurch erklärt; sondern auch die Differenz zwischen Sollen und Sein in dem Talente, und die Differenzen, welche aus der Vereinzelung der Talente, der Einheit und Allgemeinheit des Gemüths gegenüber, entspringen. So sehr wir nach allem Vorhergehenden darauf dringen müssen, den Begriff des Talents nicht von jenem großen organischen Zusammenhange der Selbstheit des absoluten Geistes loszureißen, welcher nur dadurch festgehalten wird, wenn man als sein Wesen oder sein Ansich das Gemüth erkennt: so sehr hat doch andererseits das Vorurtheil von der Spaltung, die zwischen der Aeußerlichkeit des Talents und der Innerlichkeit des Gemüths obwalte, in dem eigenen Begriffe des Talents seinen Grund; als welcher eben der Begriff der Entzweiung des absoluten Geistes, oder seines, durch seine Hineinbildung in die Form der Subjectivität hervorgeru-

senen Widerspruchs mit sich selber ist. Im Gegensatze des Gemüths, dessen Begriff eben die Unmittelbarkeit des absolut geistigen Selbst als solchen, und darum die reinste und vollkommenste Harmonie mit sich selber war — ist das Talent unmittelbar das Nichtsein dessen, was es sein soll, d. h. seines Begriffs. Denn sein unmittelbares Dasein ist dasselbe, wie das des Gemüths, nämlich als subjective Kraft oder organisches Princip der Individualität; sein Begriff hingegen ist der Begriff einer höhern Einheit des Subjectiven mit demjenigen Objectiven, welches durch das Talent selbst erst aus dem allgemeinen Versenktsein alles Objectiven in die Nacht der gemüthlichen Innerlichkeit herausgehoben und zu Tage gefördert werden soll. — Daher in der Thätigkeit des Talents nicht nur der einfache, teleologische Gegensatz einer durch das Talent zu schaffenden Aeußerlichkeit zu der Innerlichkeit der Kraft oder Anlage; sondern zugleich der bei weitem tiefer liegende und lebendigere Gegensatz zwischen dem Talent als Möglichkeit und dem Talent als Wirklichkeit. Zwar gilt das Talent mit Recht eben so sehr, wie das Gemüth, für angeboren; d. h. nicht sowohl für ursprünglich Eines und Dasselbe mit der endlichen Individualität, in welche es hineingebildet ist, als vielmehr für entstanden innerhalb dieser Individualität auf eine über allen endlichen Zusammenhang hinausgehende, also freie, wiewohl andererseits freilich an Momente dieses Causalzusammenhangs, sofern dieselben die Natur des Individuums, und nicht bloß äußere Verhältnisse desselben betreffen, gebundene Weise. Allein dieses angeborene Talent ist noch nicht das vollständige oder das für sich seiende Talent; und es ist merkwürdig, zu sehen, wie eben dieses sein unmittelbares oder dem Begriffe ungemäßes Dasein, sein Ansich, in welchem es noch mit dem Gemüthe unmittelbar identisch — eben darum, weil diese Identität nicht die durch den Begriff gefoderte, d. h. die wahre oder die lebendige ist, in das Gegentheil seiner selbst umschlägt; nämlich in jene absolute Trennung von dem Gemüthe, von welcher hiemit erhellt, in welchem genauer bestimmten Sinne sie allerdings für die Natur des Talentes gelten kann.

Es ist eine Thatsache der Erfahrung, daß bedeutende Talente

sich bereits in früher Jugend, ja schon in der Kindheit anzukündigen pflegen; aber eben noch als bloße Talente, d. h. auf geist- und seelenlose Art, fast nur in der Weise mechanischer Kräfte, welche das Gemüth höchstens äußerlich zu lenken und zu ihrer Aeußerung anzutreiben, nicht aber sie belebend zu durchdringen vermag. Das Gemüth, welches diesen äußerlichen Talenten zunächst gegenüber sich hervorthut, ist die chaotisch gährende, des vollständigen und geregelten Besitzes ihrer Organe noch entbehrende Innerlichkeit, die erst nach hartem Kampf und mühevollem Ringen zur Einheit mit jener ihrer Aeußerlichkeit gelangt; einer Einheit, die dann nicht mehr jene todte oder abstracte Identität, sondern eine lebendige, den Gegensatz bezwungen und aufgehoben in sich tragende ist. — Man ist gewohnt, ein Talent erst dann anzuerkennen, d. h. als es wirklich vorhanden zu betrachten, wenn es sich durch äußere Thaten oder Werke, die nicht blos der Form, sondern zugleich dem Inhalte nach aus dem Geiste stammen, als Talent bewährt hat. Hievon ist der Grund nicht bloß dieser, daß das Talent nur mittelst solcher äußern Werke von Andern erkannt werden könne: — vielmehr würde jene Anerkenntniß auch dann zurückzuhalten sein, wenn es anderweit untrügliche Kennzeichen geben sollte, durch die ein einsichtvoller Betrachter unabhängig von äußern Werken von dem Dasein des Talentes vergewissert werden könnte. Es hat also jenes Bedingtsein der Anerkenntniß vielmehr den Sinn, daß erst durch die Schöpfung seiner Werke das Talent wahrhaft zum Talente wird; während es vorher vielmehr nur die Anlage oder subjective Möglichkeit des Talents gewesen war. — Hiedurch fällt zugleich ein neues Licht auf die Bedeutung jener dialektischen Priorität, die unserer Darstellung zufolge die Kunst, so wie das meiste andere, was Werk des Talentes ist, vor dem Talente als solchem behauptet. In Wahrheit nämlich kann, obgleich das Wesen oder Ansich des Talents aller objectiven Wirklichkeit talentvoller Werke zeitlich vorangehen muß, darum doch nicht seine begriffgemäße Existenz als eine dem Kunstbegriffe vorauszusetzende gelten; sondern diese Existenz vollbringt sich erst in dem Momente des objectiven Schaf-

fens selbst, oder des Uebergehens der subjectiven Anlage in objective Wirklichkeit. Das solchergestalt bewährte oder sich frei durch sich selbst bejaht habende Talent ist nun erst ein in sich begründetes und von allem einzelnen Thun und Schaffen unabhängiges; — wie denn auch mit Recht von einem einmal bewährten Talente nicht stets fortgesetzte und erneute Bewährung als Bedingniß der fortdauernden Anerkennung gefodert, sondern seine Objectivität fortan als ein für allemal von ihm bezwungen oder in ihm aufgehoben betrachtet wird. — Daher denn auch erst das solchergestalt fertige Talent seine Erzeugnisse mit derjenigen Selbstgenügsamkeit, Beherrschung ihrer Form und Ueberlegenheit über ihren Stoff und Inhalt zu behandeln vermag, welche zeigt, daß es seine Substanz und seinen Zweck nun nicht mehr außer sich in dem zu erzeugenden Werke, sondern daß es sie in sich selbst hat, und dem Werke so viel davon mittheilt, als es unter den jedesmaligen Umständen und Verhältnissen seines Thuns und Schaffens, und nach der Natur seiner Schöpfung für gut findet.

Es ist die Abstraction dieser durch Uebung und Thätigkeit erworbenen Fertigkeit oder Vollendung des angeborenen Talentes, welche man mit den beiden wesentlich gleichbedeutenden, und, wiefern der Gebrauch eines jeden derselben etwa enger beschränkt wird, sich gegenseitig ergänzenden Ausdrücken, Geschmack und Tact zu bezeichnen pflegt. — Auch hier ist der tiefere und feinere Sinn des deutschen Sprachgebrauchs anzuerkennen, welcher den durch jedes dieser beiden Worte ausgedrückten Begriff nicht auf eine durch äußerliche Reflexion abgezogene Sphäre beschränkt, sondern ihn über alles, wenn auch scheinbar noch so Heterogene erstreckt, was die ächt speculative Einsicht unter einer Begriffseinheit fassen muß. Denn offenbar ist es nur die Speculation, oder der die Wahrheiten der Speculation anschauend vorausnehmende Feinsinn, welcher das, was man z. B. in der Behandlung der Mathematik Geschmack nennt, für eines und dasselbe erkennt mit dem Geschmack nicht nur in der Entwerfung und Ausführung, sondern auch in der bloßen Beurtheilung von Kunstwerken; und den Tact im praktischen Handeln für einen und denselben mit eben diesem Ge-

schmacke, der ja häufig gleichfalls Tact genannt wird. Zum Verständniß dieser Vereinigung scheinbar verschiedenartiger Kräfte unter einer und derselben Kategorie giebt den Schlüssel jene, gleichfalls durch den richtigen Instinct das allgemeinen Redegebrauchs eingeführte, obgleich wegen der leicht sich daran knüpfenden Mißverständnisse neuerdings oft durch die ästhetische Theorie bekämpfte Gewohnheit, den Geschmack dem Genie gegenüberzustellen; welcher letztere Ausdruck in diesem Zusammenhange das Centrifugale oder ins Unbegrenzte Strebende der productiven Kraft des Talentes bezeichnet. Im Gegensatze zu diesem ist nämlich der Geschmack das innerlich begrenzende, einer jeden Leistung ihre eigenthümliche Stelle anweisende Princip; die aus dem Gemüthe in das Talent herübergetretene Centralität, welche, weil sie allenthalben dasjenige Moment ist, wodurch das Talent erst wahrhaft in sich begründet und sich zu behaupten fähig gemacht wird, von eben so weitem Umfange, und in sich selbst eben so mannigfaltig und verschiedenartig, wie das Talent selbst sein muß. Weil dieses Moment gleichsam die Richtung des Talentes nach Innen, also das vorzugweise Theoretische desselben bezeichnet, (welches freilich nur, wenn es von der Fähigkeit, nach Außen zu wirken, begleitet wird, wahrhaft Talent genannt werden kann) — so wird nicht mit Unrecht, annentlich in Bezug auf die Kunst, die bloße Fertigkeit, auch in dem Gegebenen das Schöne von dem Unschönen zu unterscheiden, und die negative Sicherheit, nichts der Schönheit Widerstrebendes hervorzubringen, Geschmack genannt: — in welchem Sinne denn eine von äußerer Reflexion ausgehende Kunstlehre auf den Gedanken kommen konnte, die gesammte Schönheit auf das Vermögen des Geschmacks zu basiren, und sich selbst Geschmacklehre zu nennen. Auch hier aber ist nicht überflüssig, zu bemerken, daß nicht die natürliche oder angeborene Reinheit, Stärke und Allseitigkeit des Sinnes für Schönheit Geschmack genannt wird, sondern nur die durch Anwendung und Uebung dieses Sinnes erworbene; wie denn dieses Wort auch blos in Bezug auf die Kunst, und nicht auf Naturschönheit gebraucht zu werden pflegt, — oder, sobald es, sei es subjectiv oder objectiv, auf das Natürliche und Unmittelbare übertragen wird, seine Bedeutung, als etwas

Bevorzugtes zu gelten, in Zweideutigkeit verkehrt. Bei andern, als schönen Gegenständen, läßt sich darum nicht wohl von einem bloß theoretischen oder nicht unmittelbar in Thätigkeit übergehenden Geschmacke sprechen, weil diese Gegenstände nicht, wie die Kunstwerke, in ihrer Allgemeinheit durch und für das Talent sind, sondern hier die theoretisch talentvolle Auffassung nur in Bezug auf eine bestimmte, daran sich anschließende Thätigkeit dieß sein kann. Was aber den in Thätigkeit übergehenden Geschmack und Tact betrifft, in Bezug auf welchen sowohl innerhalb des Gebietes der Kunst, als auch außerhalb desselben, talentvolle Handlungen oder Werke geschmackvoll oder geschmacklos genannt werden: so besteht dieser wesentlich in der Auswahl des Schicklichen, Gehörigen und Zweckmäßigen, und ist also begrenzender und ausschließender Natur. *) Das Substantielle in ihm ist das Bewußtsein der Stellung des indiduellen Talents zu der Außenwelt, in welcher dasselbe zu wirken berufen ist: — er beruht demnach auf einer Reflexion dieses Talentes in sich selbst, welche das unmittelbare Dasein desselben schon voraussetzt und daher allerdings von diesem unterschieden werden muß, obwohl sie, wie bemerkt, allein die Bekräftigung und Vollendung dieses Daseins enthält. Obgleich der Geschmack nicht schlechthin mit dem Gemüthe identisch genannt werden kann; weil er in dem Talente als solchem seinem Sitz nimmt, und auch in dem von dem Gemüthe losgerissenen Talente bis zu einem gewissen Grade erwachsen und bestehen kann: so ist er doch, bei vorausgesetztem Gemüthe, wesentlich die Harmonie desselben mit dem Talente, und zwar (wie sich aus allem Vorhergehenden ergiebt) in so vollkommenem Sinne, daß jede eintretende Disharmonie zwischen beiden nothwendig zur Geschmacklosigkeit wird; nichts hingegen, worin beide wirklich über einstimmen, geschmacklos sein kann.

An diese erste, thatsächliche Gestaltung der Aeußerlichkeit und

---

*) Daher die Leichtigkeit jenes Mißverständnisses, durch welches der Begriff des Geschmacks in durchaus conventionelle Grenzen eingeschlossen wird; wo er dann mit der falschen Classicität (§ 19.) zusammenfällt.

Entzweiung des Talentbegriffs reihen wir, um die Gleichheit des Grundes oder des Wesens in beiden zu zeigen, sogleich jene andere Erscheinweise dieser Aeußerlichkeit an, welche in der äußern Vielheit, Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der Talente besteht. Zu erinnern ist hiebei vor allem, daß das Talent hier keineswegs ausschließend bloß als Kunsttalent in Betracht kommt; obgleich man gewohnt ist, nur diese Beziehung auf die Kunst als diejenige anzusehen, welche die Erörterung dieses Begriffs in der Aesthetik veranlasse, und auf welche sich daher dieselbe eigentlich zu beschränken habe. Es ergab sich uns der Begriff des Talents als seinem substantiellen Inhalt nach, und keineswegs bloß relativ durch seine Causalbeziehung auf anderes, dem gegenwärtigen Zusamenhange angehörend. Von dieser seiner Substanz aber wissen wir es nicht bloß durch Erfahrung, daß ihre schöpferische Kraft sich weiter, als nur auf die Kunst erstreckt; sondern die Nothwendigkeit, daß dem so sei, liegt schon in dem Begriffe: weil nämlich das Talent, wenn es allein Kunsttalent wäre, dann mit dem Begriffe der Kunst zusammenfallen würde und nicht für jene Erhebung über diesen Begriff gelten könnte, welche durch den dialektischen Fortschritt, der in diese Sphäre der absolut geistigen Selbstheit hereinführte, geschehen ist. Dieß aber hindert nicht, das Kunsttalent, als die dem Begriffe selbst zunächst liegende Formbildung des Talents, und als diejenige, in welcher dieser Begriff am reinsten und unmittelbarsten zum Vorschein kommt, zuvörderst in Betracht zu ziehen. Denn allerdings läßt sich an ihm vorzugweise vor andern Arten des Talentes sowohl einerseits die wesentliche Gleichartigkeit des der Objectivität und Aeußerlichkeit anheimfallenden Geistes mit der Subjectivität des in das Talent eingehenden Gemüthes, als auch andererseits die Natur jener, die Vielheit der Talente und ihre Gleichgültigkeit gegen einander begründenden Negativität deutlich erkennen; als welche hier in der Gestalt des die Verschiedenheiten der Kunstformen ausgebärenden Stoffprincipes auftritt. — Was nämlich (— um zuerst von dem letztberührten Puncte zu sprechen) oben (§. 41.) von der Macht jenes, den Kunstbegriff als solchen von dem Idealprincip unterscheidenden negativen Stoffprincips gesagt ward: das erweist sich hier als die Macht des

Talentes, welches, indem es solchergestalt an die Stelle des in ihm aufgehobenen oder in es übergegangenen Stoffprincips eintritt, nothwendig zugleich die Bestimmung der Vielheit und Verschiedenheit von diesem Principe annimmt; weil eben in dieser Bestimmung die Macht desselben gegen jene abstract ideale Einheit des Geistes besteht, die durch das Stoffprincip zu äußerer Existenz und Erscheinung werden soll. — Wenn aber hier das Talent in Gestalt einer äußerlich bildenden und formenden Naturkraft auftritt, gegenüber den physicalischen und psychologischen Kräften, deren Aufhebung oder Negativität das künstlerische Stoffprincip ist: so ist das Wesentliche dieser Kraft das nämliche auch bei den wissenschaftlichen und den gewöhnlich so genannten praktischen Talenten, d. h. denjenigen, die in unmittelbarer Thätigkeit und Wirksamkeit auf menschliche Individuen und Völker in dem Leben des Staates und der Geschichte bestehn: nur daß es dort nicht auf gleiche Weise durch einen äußern Stoff dargestellt wird. Die Versenkung nämlich der Individualität in die Abstraction oder Allgemeinheit des Geistes, welche das Element der Wissenschaft ausmacht; und das Herabsteigen aus der Innerlichkeit und Selbstgenügsamkeit der Idee in die äußerliche Realität und das endliche Treiben des Geschichtlebens, wodurch alles praktische Handeln bedingt wird — sind ganz eben so, wie das Arbeiten in dem künstlerischen Stoffe, Momente der Negativität, welche nach der Verschiedenheit ihrer Richtungen und Gegenstände eine Aeußerlichkeit der Talente gegen einander bewirken. — Wird aber diese Gemeinschaftlichkeit des Begriffs der in allem Talente gegenwärtigen Negativität oder Stoffartigkeit zugegeben: so folgt hieraus unmittelbar eine entsprechende Einbildung des Geistes in die Aeußerlichkeit innerhalb einer jeden der verschiedenen Sphären des Talents. Wie in der Kunst, in demselben und in keinem wesentlich andern Sinne wird auch in den wissenschaftlichen und dem praktischen Gebiete das durch das Talent Geleistete der eigenen absolut geistigen Wesenheit des Talents gleichartig sein. Zwar tragen in der Wissenschaft diese Leistungen minder, als in der Kunst, den Stempel der freien Willkühr einer individuell begrenzten Schöpferthätigkeit; in dem Praktischen aber und Ge-

schichtlichen haben sie, oberflächlich betrachtet, den Anschein, überhaupt nicht absolut geistiger, sondern endlicher Natur zu sein. Die Einwürfe indeß, die man gegen die wesentliche Gattungseinheit dieser Talente mit den künstlerischen hieraus zu ziehen versucht sein könnte, erweisen sich als ungenügend. Denn, was das Wissenschaftliche betrifft, so ist vermöge des geschichtlichen Zusammenhangs der Erkenntniß, in welchen die Entdeckungen des Talentes eintreten, nicht zwar die entdeckte Wahrheit an sich, wohl aber deren Gewahrwerden an einer bestimmmten Stelle dieses Zusammenhangs, und ihre Einreihung in denselben, auf entsprechende Weise, nur etwa mit minder inniger und auffallender Verschmelzung der Willkühr und der Nothwendigkeit, eine freie That des Geistes, wie das Kunstwerk eine solche ist. Hinsichtlich des Praktischen aber, so erkennt eine ächt philosophische Ansicht der Weltgeschichte, d. h. eine nicht im äußerlichen, sondern innerlichen Sinne des Zweckbegriffs teleologische, auch in den politischen und historischen Thaten, wenn gleich diese zunächst nur in der Gestalt äußerlicher Handlungen und Begebenheiten auftreten, ein absolut Geistiges nicht etwa nur als das von fern her angestrebte Ziel, sondern als den wirklich gegenwärtigen Begriff des geschichtlichen Thuns: welches Geistige demnach von unserm Standpuncte aus (— denn auf dem Standpuncte der Philosophie der Geschichte kann es nur noch als unbestimmte Allgemeinheit bezeichnet werden) — als der objective Ausdruck des praktischen Talentes erscheinen wird; wie die Entdeckungen im Reiche der Wissenschaften nach ihren besondern historischen Verhältnissen als Ausdruck des theoretischen Talentes, die Kunstwerke aber des ästhetischen oder Kunsttalentes.

Nicht weniger, als in Bezug auf die verschiedenen Sphären des Schaffens (— also z. B., was das Kunsttalent betrifft, auf die verschiedenen Kunstformen), sind die Talente auch innerhalb jeder einzelnen Sphäre nach der Verschiedenheit der Momente einer jeden derselben unterschieden; welche in dem Talent als solchem zu einer Verschiedenheit der Richtung wird. Vornehmlich tritt hier wieder der Gegensatz von Inhalt und Form, oder von Geist und Stoff auffallend hervor und wird aufgefaßt als ein Ueberwiegen des einen oder des andern in den

durch das Talent hervorgebrachten Werken, oder als ein Mehr oder Minder der Leichtigkeit, mit welcher das Talent den Geist und Inhalt in seine Werke hinein, oder die Form aus ihnen heraus bildet. Auch pflegt man wohl nach der Verschiedenheit der endlichen Geisteskräfte oder Geistesthätigkeiten, die in dem Talente enthalten sind und in der Thätigkeit desselben sich hervorthun, die Talente, je nach dem scheinbaren oder wirklichen Ueberwiegen dieser Kräfte, mit den Namen derselben zu benennen, und in diesem Sinne z. B. von einem Verstand, Sinn, Scharfsinn, Einbildkraft, Gedächtniß, Willen, insbesondere aber von Phantasie, Witz, Laune, Humor u. s. w. dergestalt zu sprechen, daß alle diese Kräfte oder Eigenschaften nicht als allgemein menschliche, sondern als bevorzugte einzelner höher begabten Individuen aufgeführt werden. — Ueberhaupt ist, wie sich aus dem Begriffe selbst ergiebt, die äußere Unendlichkeit das Element, in welchem das Talent sich ergeht und ausbreitet; und nicht nur die eigentlich individuellen, sondern auch die mehr objectiven, als Arten und Gattungen des Talents zu fassenden Besonderheiten desselben sind deshalb unbegrenzte. Wiefern aber jedes dieser besondern Talente noch innerhalb jener absolut geistigen, d. h. gemüthlichen Individualität eingeschlossen sei, die der Talentbegriff ursprünglich voraussetzt; oder aber in Folge der Aeußerlichkeit eben dieses Begriffs, aus ihm heraustrete: dieß kann nicht im Allgemeinen bestimmt werden, sondern nur in Bezug auf jedes einzelne Individuum insbesondere. Die Möglichkeit des einen und des andern geht hier nach beiden Seiten hin viel weiter, als man auf den ersten Anblick vermuthen sollte: indem theils solche Talente, die ganz eigentlich bestimmt scheinen, das Gemüth als Gemüth nach außen darzustellen oder ihm seine objective Gestalt zu geben, dennoch als leere Formthätigkeit bestehen können; theils umgekehrt nicht weniger solche, die sich zunächst bloß auf die Behandlung des äußern Stoffs zu beziehen scheinen, nicht bloß auf äußerliche Weise durch das Gemüth benutzt und geleitet werden, sondern von ihm dergestalt durchdrungen sein können, daß keine ihrer Aeußerungen oder Erzeugnisse des inwohnenden höhern Geistes entbehren.

C) Der Genius.

§ 75.

Diejenige höhere Vermählung des Talents und des Gemüths, in welcher beide nicht, wie in dem Talent als solchem, unmittelbar identisch, oder eines in dem andern aufgehoben, sondern beide als ausdrücklich unterschieden und in dieser Geschiedenheit dennoch organisch vereinigt sind, ist es, welche im engern oder bevorzugten Sinne Genius heißt. Es erscheint derselbe zunächst als das Resultat der Steigerung oder Potenzirung des Talentes bis zu einem solchen Grade, wo seine Leistungen im Verhältniß zu andern vorhandenen Leistungen gleicher Art, zu den Idealen der in sich webenden Phantasie, und zu der wirklichen Naturschönheit, für ein relativ Höchstes, d. h. innerhalb ihrer Sphäre Unübertroffenes gelten können. Indem nämlich das Talent auf diesen Standpunct emporgehoben ist, so zeigt es sich, das organische Einheit- oder Zweckprincip, das es zuvor außer sich hatte, in sich selbst zu haben. Dieses Princip ist aber kein anderes, als das mit dem Talente zugleich (§ 43.) gesteigerte Gemüth, welches, auf demselben Standpuncte angelangt, gleichfalls seine unmittelbare Natur verändert und statt, wie vorher, sich gegen seine äußere Begabung und Thätigkeit gleichgültig zu verhalten, durch dieses sein Talent seiner selbst entäußert, zum Glied einer höhern Weltordnung gestempelt wird.

Wenn wir in dem Vorhergehenden, übereinstimmend mit den allgemeinen, wissenschaftlichen und außerwissenschaftlichen Sprachgebrauche, das Talent als die geistige Substanz bezeichneten, in welcher, wie alles, was als Wirkung einer höhern Geisteskraft auftritt, so namentlich auch die Kunst ihren Grund und Ursprung hat: so müssen wir an gegenwärtiger

Stelle, gleichfalls in Uebereinstimmung mit jenem Sprachgebrauche, die Bedeutung dieses Grund- und Ursprungseins wiederum zu einer abstracten oder formalen herabsetzen, und als den eigentlich concreten, realen und allein zureichenden Grund jener absolut geistigen Erscheinungswelt den Genius nennen. Die meisten der die Geistesbildung der modernen Welt vorzugweise in sich schließenden Sprachen haben sich vereinigt, mit diesem Ausdrucke, (der im Alterthum ein als jenseit des Menschlichen bestehend gedachtes, wiewohl unmittelbar auf die menschliche Persönlichkeit bezogenes Göttliche bedeutete) jene höchste Kraft und Wesenheit des Geistes zu bezeichnen, die man im engern Sinne die schöpferische zu nennen berechtigt ist. Wenn hiebei ein vielfaches Schwanken und Mangel an Bestimmtheit bemerklich wird: so liegt dieß in der Natur des Begriffs: — nicht zwar, als entbehrte dieser in sich selbst der bestimmten qualitativen Unterscheidung von den Begriffen des Talents, des Gemüths, und andern verwandten; wohl aber, insofern es seine Bestimmung ist, über diese alle einen Abglanz oder Wiederschein seiner selbst zu verbreiten; — in welchem Sinne wir uns denn auch berechtigt glaubten, über diese ganze Sphäre der absolut geistigen Substanz, die das dritte Buch der Aesthetik abhandelt, den Namen des Genius als allgemeinen Ausdruck für eine Gesammtkategorie zu erstrecken.

Die Leichtigkeit der gegenseitigen Verwechslung der Begriffe des Talents und des Genius rührt zum Theil daher, daß der Unterschied beider allerdings auch ein quantitativer ist: — obgleich es fehlerhaft wäre, ihn als einen bloß quantitativen aufzufassen; vielmehr eben dieses Verhältniß, gleich mehren ähnlichen, ein Beispiel giebt, wie ein quantitatives Anderssein, wenn es bis zu einem gewissen entscheidenden Puncte fortgeführt wird, in ein qualitatives umschlagen kann. Wir dürfen es wohl für allgemein zugestanden annehmen, daß das Talent ein wesentliches Moment des Genius ausmache, und Genius ohne Talent undenkbar sei; — und auch dieß wird nicht leicht jemand in Abrede stellen, daß ein höherer, oder auch nur ein gleich hoher Grad irgend eines bestimmten Talents, als der Genius einen solchen in sich schließt, nicht außerhalb desselben statt

finden könne. Sollte demnach dieser Gegensatz von Einigen schroffer genommen, und auch der höchste denkbare Grad des Talentes als noch nicht zureichend, einen Genius auszumachen, der Genius hingegen als auch entbehren könnend eines höhern als des auch vereinzelt existirenden Talentes ausgesprochen werden: so würde einer solchen Behauptung theils wohl nicht der richtige Begriff des Talentes zum Grunde liegen, sondern unter diesem Worte nur das aus dem Gemüthe herausgetretene und also eigentlich sich selbst untreu gewordene Talent gemeint werden; theils würde dieselbe den Begriff des Genius weiter ausdehnen, als wir es in unserm gegenwärtigen Zusammenhange thun dürfen *). — Weil nämlich der Genius allerdings wesentlich die organische Einheit von Gemüth und Talent ist: so kann man sich leicht verführen lassen, jede ausdrücklich erscheinende Vereinigung von beiden für Genius zu halten; da die Wahrheit, daß alles Talent in dem Gemüthe wurzelt und nicht ohne Gemüth seinem Begriffe gemäß wirken kann, keineswegs eine allgemein bekannte oder anerkannte ist. Weshalb denn (— auch abgesehen von der häufigen Uebertragung dieses Wortes auf das bloße Talent) nichts häufiger ist, als Genien auch Solche nennen, oder Solche mit wahrhaften Genien zusammenstellen zu hören, die sich von andern Talenten durch nichts, als durch die bloße Intensität des Talentes einerseits, und die zum unmittelbaren Ausdruck des Gemüths sich hinneigende Beschaffenheit dieses Talentes andererseits unterscheiden. Die wahrhafte Eigenthümlichkeit des Genius besteht aber vielmehr in einer Art von Umkehrung des Verhältnisses jener beiden (— auch außerhalb seiner keineswegs als sich entfremdet, sondern als vereinigt zu denkenden) Wesenheiten; vermöge welcher Umkehrung das Gemüth, welches vorher mit Recht

*) So ist z. B., was Jean Paul Richter (Vorschule der Aesthetik) passiven Genius nennt, in Wahrheit nichts anderes, als Gemüth, oder bestimmter ausgedrückt, Seele, nur eine hinlänglich gebildete und durch theoretisches oder aufnehmendes Talent unterstützte, um sich als Universalität des Sinnes für alles Höhere bewähren zu können.

für den Träger und Ausgangspunct, oder für das Ansich des Talentes gegolten hatte, bei fortgesetzter Steigerung des Talentes in gewissem Sinne als dessen Erzeugniß erscheint.

Die Vorurtheile, die sich etwa dem Satze entgegenstellen könnten: daß das den Genius von dem Talente als solchem unterscheidende Moment das in dem ersteren sich auf eigenthümliche Weise hervorthuende Gemüth sei — sind meist solche, die sich an eine falsche oder einseitige Ansicht von dem Begriffe des Gemüths anknüpfen, und daher mit unserer obigen Darstellung der allseitigen und wahren von selbst beseitigt sind. Daß hier nicht jene oberflächliche Wärme der Empfindsamkeit gemeint sein könne, die man gemeinhin Gemüthlichkeit nennt, erhellt ohne weiteres: dahingegen wird es keineswegs schwer fallen, die Centralität und Selbstheit des absolut Geistigen, die wir als den ächten Begriff des Gemüths aufzeigten, in dem Genius wiederzufinden; wiederzufinden nämlich als eine solche, die nun nicht mehr, wie zuvor, eine unendlich vereinzelte, sondern mit der zugleich auch das Band, das sie mit der äußern Welt und deren Centralität und Innerlichkeit verknüpft, gegeben ist. Das Gemüth als solches nämlich, sowohl das als talentlos vorgestellte, wie auch das mit Talent begabte und durch dasselbe zur äußern Anschau für Andere hervorgezogene, erschien als eine durchaus nur von sich selbst beginnende und alles, mit dem sie in Berührung kommt, in den Abgrund ihres Innern hereinziehende und nur willkührlich wieder nach außen entlassende Wesenheit; ohne daß eine Nothwendigkeit für das Einzelne, an seiner bestimmten Stelle da zu sein und zu wirken, kurz ein organischer und nicht bloß zufälliger Zusammenhang desselben mit seiner nähern oder ferneren Umgebung, sichtbar geworden wäre. Ein solcher Zusammenhang nun, der in Wahrheit für die organische Gliederung zu einem lebendigen Ganzen gelten kann, wird unter den Gemüthern, oder zwischen jedem einzelnen derselben und der ihm gegenüberstehenden Welt, (die so ihm erst als seines Gleichen, d. h. als gemütherfüllte, erscheint, und innerlich bestimmende Bedeutung für das Gemüth gewinnt) nur durch das Talent hergestellt, wenn dieses einen hinreichenden Grad von Energie gewonnen hat, um als Organ nicht der äußern

Mittheilung bloß, sondern der wirklichen Uebertragung der Substanz dienen zu können. Dieß aber gilt, wie bereits angedeutet, nur von einem solchen Talente, welches innerhalb seiner besondern Sphäre ein Höchstes zu leisten im Stande ist, d. h. in dessen Leistung alle übrigen geschichtlich vorhandenen Leistungen dieser Sphäre aufgehoben sind. Denn nur dieses Talent enthält einen wahrhaft realen und lebendigen Bezug auf die Totalität seiner Sphäre in sich, und — weil jede Sphäre absolut geistiger Wirksamkeit in sich selbst den Bezug auf alle übrigen Sphären trägt — mittelst dieser auch auf die letzteren: so daß also dasjenige Gemüth, welches in dieses Talent hineingebildet ist, nicht nur, wie anderes Gemüth, einen innerlichen und allgemeinen, sondern einen ausdrücklich gesetzten und Wechselthätigkeit des Bezogenen auf einander einschließenden Bezug auf die Totalität alles Seienden in sich tragen, oder vielmehr selbst nichts anderes, als der absolut concrete Begriff solcher Beziehung sein wird. — Eben jenes Talent aber, welches solchergestalt das Gemüth aus seiner Vereinzelung und Innerlichkeit, in der es für Anderes nur ein äußerliches und im Wesentlichen gleichgültiges Dasein gehabt hatte, zum reichen Wechselleben in und mit diesem Anderen emporzieht — thut dieß nicht etwa nur beiläufig oder zufällig, sondern es ist selbst nichts anderes, als der Begriff des solchergestalt aus sich herausgeführten und über sich selbst erhobenen Gemüths. Denn jenes relativ Höchste, was durch solches Talent geleistet werden soll, ist, als dialektische Einheit seines Niederen, nothwendig selbst die Erscheinung eines organischen Mittelpunctes absolut geistiger Selbstheit, der, als Selbst überhaupt, Gemüth, als Selbst aber, das aus dem Talente hervorgeht, Genius ist.

Man sieht aus dieser Auseinandersetzung, daß es der Begriff des Genius ist, durch welchen ein welthistorischer Zusammenhang aller der Thaten und Werke, deren Ausführung in das Bereich des Talentes gehört, gesetzt wird. Müßte bei den Begriffen des Gemüths und des Talentes als bei einem Aeußersten und Letzten in der Reihe der Begriffbestimmungen des absoluten Geistes stehen geblieben werden: so wür-

den theils die gemüthvollen Individuen vereinzelt und nur in einem äußerlichen und zufälligen Bezug auf einander gegenseitig, theils die Erzeugnisse, Thaten und Werke des Talentes, sowohl die jeder einzelnen Sphäre, z. B. jeder besondern Kunstform, als auch die verschiedenen Sphären gegenseitig unter einander, dem Zufalle und der Willkühr der einzelnen talentbegabten Individuen, überlassen bleiben. Jetzt aber ist ersichtlich, daß eben die zunächst gleichgültigen, quantitativen Unterschiede der Talente an sich selbst zu einer höheren, qualitativen und sich auf sich beziehenden Unterscheidung werden; mit welcher Unterscheidung denn eben erst die wahre, d. h. die concrete Einheit des Unterschiedenen gesetzt ist. In diesem Sinne darf mit Recht behauptet werden, daß die Leistung des Talentes als solchen zwar den Stempel der Willkühr und Zufälligkeit, die des Genius hingegen jenen der Nothwendigkeit trägt; so wie mit nicht minderem Rechte von dem Gegensatze des Genius zu dem bloßen Gemüthe gesagt werden könnte, daß die absolute Freiheit und Selbstheit des Gemüths sich nur in dem Genius zugleich als eine hohe Nothwendigkeit, und als Ineinsbildung mit fremdem Selbst offenbart. Weit entfernt aber, daß diese innere und ideale Begrenzung des Genius, gegenüber der in ihr aufgehobenen Unendlichkeit sowohl des ins Unbegrenzte sich zu individualisiren strebenden Gemüths, als auch des ins Unbegrenzte schaffenden und wirkenden Talentes auf irgend eine Weise seine absolut geistige Würde gefährden könnte — (wie ehedem wohl eine barbarisch zu nennende Denkweise den Genius in die Reihe der niederen, unfrei und instinctartig wirkenden Kräfte herabsetzen zu dürfen meinte): so ist vielmehr eben sie das Siegel seiner ewigen und wahrhaft göttlichen Bestimmung. Dieß zeigt sich darin, daß von dem gemeinen Standpunct aus gerade umgekehrt die Wirksamkeit des Genius die paradoxere, und die Möglichkeit näher liegend scheint, dem bloßen Talente, als dem Genius, bestimmte Aufgaben zur Lösung oder Ausführung zu setzen und solchergestalt seine Thätigkeit vorauszubestimmen, während die des Genius mit Recht für allein aus sich selbst bestimmt, und nothwendig jede Vorausverkündigung Lügen strafend zu gelten pflegt. Keineswegs

nämlich ist jene in dem Begriffe des Genius liegende Begrenzung als von außen durch irgend eine fremde Macht ihm auferlegt zu fassen; sondern es ist eben sein eigenes ideales Selbst, welches, als vollkommen Eins mit der göttlichen Nothwendigkeit des Fortschritts und der Erfüllung innerhalb jeder einzelnen geschichtlichen Sphäre geistiger Entwicklung, nur dasjenige und nichts anderes will und vollbringt, was auf der jedesmaligen Stufe dieser Entwicklung sich — doch nur *nach* seiner Vollbringung, aber nicht *vor* derselben — als das allein Mögliche und Gefoderte zeigt. — Nicht weniger ist auch von dem Verhältnisse des Genius zu dem Gemüthe zu sagen, daß, wenn ein Vorzug zu liegen scheinen könnte in der Unabhängigkeit des nicht genialen Gemüths von aller besonderen Aeußerlichkeit, und in der reinen Allgemeinheit seiner Beziehung auf dieselbe, die es zu keiner Verschmelzung seines Begriffs mit irgend einem einzelnen Gegenstande kommen läßt — doch auch dieß keineswegs dem Genius zum Nachtheil zu deuten ist; dessen Ineinsbildung mit einer bestimmten, durch sein Talent von ihm beherrschten Aeußerlichkeit nie zu einer Abhängigkeit von den zufälligen und vereinzelten Momenten dieser Aeußerlichkeit werden kann.

Um nämlich alles, was über das Verhältniß des eigentlichen Genius zu Gemüth und Talent gesagt werden kann, noch unter einem Hauptgesichtspunct zusammenzufassen: — so ist der Grund, weshalb der Genius, bei aller seiner innern Begrenztheit und der ihm inwohnenden Nothwendigkeit, nach Außen zu wirken und in dieser Wirksamkeit eine genau bestimmte Stellung einzunehmen, dennoch vor jeder eigentlich so zu nennenden Abhängigkeit *frei* bleibt — *frei* selbst in einem höhern Sinne, als Gemüth und Talent, die zwar nicht im Ganzen und Wesentlichen, wohl aber im Besondern und Einzelnen sich durch ein ihnen in der That Aeußerliches bestimmen lassen — dieser: daß zugleich mit dem persönlichen Genius auch die Nothwendigkeit und Gewißheit der Ausführung oder Erfüllung dessen, was in Bezug auf jene äußere Thätigkeit für seine Bestimmung gilt, gegeben ist. — Für die gemeine Denkweise ist dieser Umstand ein schlechthin unerklärbarer, den die-

selbe zwar — in Bezug auf solche Genien, deren Wirken sie als ein mächtiges und mit unzerstörbarer Folgerichtigkeit handelndes Schicksal im Leben empfindet, (d. h. auf die praktischen oder im engern Sinne geschichtlichen Genien; obgleich in Wahrheit bei den wissenschaftlichen und den künstlerischen diese Nothwendigkeit die nämliche ist) — nicht geradehin zu läugnen vermag, aber sich, weil sie zur wirklichen Einsicht hier unzureichend wird, in den Glauben flüchtet; welcher denn eben in dieser Macht des Genius, nicht bloß den ihm zufällig vorliegenden Stoff mit der geistigen Kraft des Talents zu durchdringen und zu gestalten, sondern auch die scheinbar äußerlichen und feindlichen Mächte, über die das Talent nichts vermag, zu seinem Dienste zu zwingen, das Walten eines Göttlichen und Unbegreiflichen empfindet oder ahndet *). Für die speculative Erkenntniß hingegen, wenn gleich sie nicht geradehin (— wie sie auf unzulässige Weise wohl öfters versucht hat) — sich selbst an die Stelle des Genius setzen oder ihn vertreten zu wollen sich anmaßen darf, fällt doch dieses Geheimniß insofern weg, als diese an sich selbst und an ihrem Verhältnisse zur gegenständlichen Welt das Beispiel hat, wie eine Vielheit äußerer Beziehungen, ohne doch dieses ihr äußerliches Dasein aufzugeben, in eine geistig organische Einheit umschlagen kann, welche der unbedingten Herrschaft über jenes Dasein sicher ist. — Das Verhältniß des Genius zu der Aeußerlichkeit, die er gestalten soll, ist nämlich ganz dasselbe, wie das Verhältniß des absoluten Geistes überhaupt, und also bereits das des abstracten oder speculativ erkennenden, zu der Totalität des Endlichen. Wie dieser Geist im Allgemeinen, so ersteht der Genius im Besondern und Einzelnen aus den durch ihre inwohnende dialektische Negativität zur organischen Einheit

*) Daher auch in den genialen Geistern selbst, namentlich in solchen, die zum gewaltigen, gefahrvollen Handeln im Leben und in der Geschichte berufen sind, jener Schicksalglaube, der bei einigen derselben um so wunderbarer und bedeutsamer hervortritt, je weniger er in ihnen sich an begriffmäßig gestaltete und zusammenhängende Ueberzeugungen über höhere Dinge anknüpft.

hindrängenden Momenten des äußern Daseins, und trägt daher die Bestimmung dieses Daseins so vollständig in sich, daß eine Hemmung seiner Thätigkeit, so lange dieselbe innerhalb ihres eigenen, durchaus individuell abgeschlossenen Begriffes bleibt, undenkbar ist. Bei dem Talente ist diese unbedingte Macht, sich in der äußern Wirklichkeit durchzusetzen, darum noch nicht vorhanden, weil hier die Einheit des subjectiven Selbst mit der objectiven Aeußerlichkeit nur eine abstracte ist, d. h. eine solche, in welcher zwar der allgemeine Begriff oder die Möglichkeit einer unbestimmten und unbegrenzten Reihe von Gegenständen einer gewissen Sphäre enthalten ist; nicht aber ein bestimmter, abgeschlossener Kreis solcher Gegenstände, der durch seine ausdrückliche Beziehung auf die Totalität der übrigen für den Begriff dieser Totalität selbst zu gelten fähig würde. Dem Genius hingegen ist auf die eben angedeutete Weise seine Laufbahn, und der Umfang und Inhalt seiner Schöpfung prädestinirt; und dieß zwar durch den eigenen Begriff jener Dinge, in die eine abstracte Betrachtung die Möglichkeit seiner Hemmung, oder der ganzen oder theilweisen Zerstörung seines individuellen Begriffs setzen müßte. Freilich ist diese Prädestination nicht eine Abhängigkeit von jenen Dingen; sondern eine Steigerung ihres Begriffs von der Bewußtlosigkeit und Vereinzelung zur organischen Einheit und zum Selbstbewußtsein. Eben diese Einsicht aber, daß eine solche Steigerung nicht durch äußern Zufall, sondern durch innere Nothwendigkeit erfolgt, und nirgends ausbleibt, wo nur die Elemente, die in jene Einheit zusammengehen sollen, vollständig vorhanden sind, ist ein wesentliches Ergebniß des speculativen Denkens; und allein mit ihr trifft denn auch die ächte Erfahrung über das Leben und Wirken des Genius auf das vollständigste zusammen *).

---

*) Was von den so häufig vernommenen Klagen zu halten sei: daß so viele hohe Genien untergehen oder ihre Bestimmung verfehlen — ist aus dem Obigen zu ersehen. Eine höchst bemerkenswerthe Erscheinung, die zur Beschwichtigung solcher Klagen dienen kann — die selbst aber zu dem gehört, was oben über die Vorausbestimmung und imma-

Wenn übrigens schon bei dem Talente eine unbegrenzte Verschiedenheit der Arten sich ergab — nicht nur nach den äußern Unterschieden der Sphären seiner Thätigkeit, sondern auch nach den innern jeder einzelnen Sphäre: — so läßt sich von dem Genius sagen, daß jedes einzelne geniale Individuum einen solchen Artunterschied bezeichnet — ein Satz, der eigentlich schon in jenem obigen enthalten ist: daß das Talent des individuellen Genius nothwendig ein höchstes in seiner Art ist. Es zeigt sich hier die merkwürdige Erscheinung, wie der Genius einerseits die unabhängig von ihm in dem Begriffe vorhandenen und durch ihn vorgefundenen Unterschiede setzt, und ihnen erst die Reinheit, Bestimmtheit und Vollständigkeit giebt, in welcher das bloße Talent sie aufzufassen außer Stande wäre; andererseits vermöge seiner, über den begrenzten Begriff jeder besondern Sphäre hinausgehenden Natur diese Unterschiede aufgehoben in sich trägt, und durch sich selbst neue Unterschiede in den Sphären seiner Thätigkeit (— die indessen gleichfalls schon in der Anlage dieses Objectiven begründet und durch diese Anlage gefodert sein müssen) erschafft. In Bezug auf die praktische Thätigkeit des Genius sind diese durch den Genius bezeichneten Sphären die weltgeschichtlichen Ideen; deren jede längst vor dem Auftreten des sie erschöpfend zu vollführen bestimmten Genius durch talentvolle und talentlose Thätigkeit vorbereitet, angestrebt und vorausgenommen ist *),

---

nente Begrenzung des Genius gesagt ward — ist diese, daß an den Werken genialer Individuen, die kein hohes Lebensalter erreichten, sich ein eben so vollständig durchlaufener Cyklus, und an ihren letzten Werken ein eben so entschiedenes Sinken durch Alterschwäche nachweisen läßt, wie bei Individuen, die das höchste Ziel dieses Alters erreichten. Als Beispiel nennen wir Shakespeare, Mozart und Beethoven, hinsichtlich deren wir uns dieß im Einzelnen auf das vollständigste durchführen und beweisen zu können getrauen. Von Napoleon hat man auch ausdrückliche Aeußerungen, welche von einem eingetretenen Gefühle der Kraftabnahme kurz nach dem vierzigsten Lebensjahre zeigen.

*) Diesen Sinn hat jene Aeußerung Napoleons, welche mit hohem Selbstbewußtsein seines eigenen genialen Berufs den aufgelösten, aber nach neuer Gestaltung hinstrebenden Zustand eines Staates als fodernd den Geist

durch die Schöpferthätigkeit von jenem aber eine solche Gestalt gewinnt, in welcher erst diese Thätigkeit einer unbestimmbaren Masse von Talent und Geist zu einer klaren, bewußten und nach einem bestimmten, festen Ziele hin gerichteten erhoben wird. Nicht als ob jedesmal alles, was man in der Weltgeschichte unter den Gesichtspunct einer Einheit der Idee zusammenfassen kann, nothwendig auch durch die Persönlichkeit eines einzelnen Genius repräsentirt sein müßte. Dieß kann um so weniger gefodert werden, als in diesem Gebiete alles in einem organischen Zusammenhange unter einander steht, und die Gesammtheit aller welthistorischen Ideen erst die Idee der Weltgeschichte bildet. Wohl aber kann umgekehrt kein Genius anders gedacht werden, als durch eine ihm eigenthümliche Idee beseelt und diese Idee vollständig in die Wirklichkeit herausstellend; die Gesammtheit aller dieser Genien aber theilt gleichsam sich in die besonderen Seiten, die jede der umfassendern Ideen, die nicht durch einzelne Genien erschöpft werden können, darbietet. — In der Wissenschaft gehören nicht alle Entdeckungen ohne Unterschied dem Genius an, sondern nur solche, die selbst wiederum die organischen Einheitprincipien ganzer Erkenntnißsphären sind; deren weitere Entfaltung dann dem Talente (— welches sich übrigens auch hier zugleich einleitend und voraus-

---

und die Kraft eines Individuums ausspricht, in dessen Selbstbewußsein sich gleichsam die Strahlen der aufgeregten Kräfte concentriren. Dieser Einzelne sei, sagt er, bei einer solchen Lage der Dinge unfehlbar jederzeit vorhanden, und es komme nur darauf an, daß er sich seiner selbst und seines Berufs bewußt werde; welches erst dann erfolge, wenn alles zu seinem Auftreten reif sei. — Der Fall und der Untergang eines welthistorischen Genius wird nicht durch eine von ihm an seiner eigenthümlichen Idee verübten Untreue herbeigeführt (— denn dieser kann der Genius, so wahr er Genius ist, nicht untreu werden), sondern stets durch den, in der Teleologie der Weltgeschichte mit Nothwendigkeit begründeten Conflict dieser Idee mit andern Ideen. Man kann demnach sagen, daß z. B. der Sturz eines Helden, Eroberers oder Staatenumwälzers eben so wesentlich zu seinem Beruf gehöre, wie sein vorangehender Erfolg: denn nur in dem gegenseitigen Conflict entwickeln und bethätigen sich die welthistorischen Ideen.

nehmend verhalten kann) vorbehalten bleibt*). — Was endlich die Kunst betrifft: so ist es hier wohl am deutlichsten, wie jeder eigentliche Genius mit seinen individuellen Werken zugleich den Begriff einer Art erschafft, innerhalb deren eine unbestimmte Vielheit von Talenten, vor ihm auf unvollkommene und nur strebende Weise, nach ihm mit erleichterter und erhöhter Virtuosität arbeitet. Denn hier fällt zwar nicht, wie in jenen beiden Sphären, das einzelne Werk als solches mit seinem Artbegriffe unmittelbar zusammen; indem aber dasselbe nichtsdestoweniger durch Heranziehung anderer genialer Werke des nämlichen Künstlers und bloß talentvoller Werke anderer Künstler an jene Eigenthümlichkeit, eine Art oder Gattung gründet: (— freilich nicht eine solche, die durch irgend einen andern Begriff genügend bezeichnet werden könnte, als eben durch den zugleich mit ihr selbst erst erschaffenen): — so erhellt hieraus die Bestimmung des Genius, dem Talente den eigentlichen Begriff seiner Thätigkeit entweder nachzubringen, oder vorzuzeichnen. — Wenn übrigens in der Kunst mehr, als in irgend einem andern Gebiete, Werke des Genius gefodert, d. h. nur sie dem Begriffe der Kunst vollkommen entsprechend gefunden werden, das bloße Talent aber für unzureichend gehalten wird, dasjenige zu leisten, was eigentlich erst der Mühe des Anstrebens der Kunstschönheit lohne: so beruht zwar das allzustrenge Festhalten dieser Foderung auf jenem oben (§ 16.) gerügten Mißverständnisse, als sei unter den verschiedenen Stufen der Schön-

*) Kant hatte von allen wissenschaftlichen Entdeckungen behauptet, daß sie eben so gut durch Calcul, als durch den Schöpferblick des Genius gemacht werden können. Dagegen erklärt sich J. P. Richter (Campaner Thal S. 51 ff.), indem er mit Recht zwischen Erfindung und Erlernung des bereits Erfundenen unterscheidet. Derselbe behauptet auch anderwärts die wesentliche Gleichartigkeit des philosophischen mit dem poetischen Genius. — Die geniale Thätigkeit in der Wissenschaft unterscheidet sich von der bloß talentvollen dadurch, daß sie in die Totalität einer eigenthümlich gestalteten Weltansicht ausgeht. Insofern auf gewissen Entwicklungsstufen der speculativen Idee diese Ansicht nothwendig von einer ihrer Seiten irrig ist: so gilt von ihrer Durchführung, ihrer Bekämpfung und Aufhebung durch andere Ansichten ein ganz Entsprechendes, wie von jener der welthistorischen Ideen.

heit nur die höchste die wahre und eigentliche Schönheit. Indessen ist doch schon das Entstehen dieses Mißverständnisses charakteristisch für die Stellung des Kunstbegriffs unter den übrigen Thätigkeitsphären des Talents und des Genius; da, je mehr in der Kunst schon das einzelne Werk das volle Wesen des Genius (— mit dem es ja unter gleicher Kategorie der Einzelheit des absolut Geistigen steht) auszudrücken vermag, desto näher allerdings der Gedanke liegt, diesen Ausdruck auch von ihm zu verlangen, und es im entgegengesetzten Falle als hinter seinem Begriffe zurückbleibend zu verdammen.

§ 76.

Als vollendeter Begriff derjenigen Individualität und Persönlichkeit des absoluten Geistes, in welcher die nichtpersönlichen Gestalten desselben auf reale, und nicht bloß auf ideale Weise enthalten sind, ist der Genius zugleich die an sich seiende Allgemeinheit dieses Geistes, insofern dieselbe als das gesetzgebende und regelnde Princip derjenigen Besonderheit betrachtet werden muß, welche für sich der Allgemeinheit noch nicht gemäß ist. Als solche hat er allenthalben die Tendenz, sich zu individualisiren; und in diesem Sinne sind alle Regungen und Aeußerungen dieses höheren Geistes innerhalb der Endlichkeit unter dem gemeinschaftlichen Namen der Genialität begriffen, und sind als solche der Gegensatz zu sich selbst, nämlich zu dem leitenden, begrenzenden und die fürsichseiende Besonderheit aufhebenden Begriffe des allgemeinen Genius. Dieser Gegensatz kann sich, bei der, wesentlich in dem Begriffe des Genius liegenden Freiheit desselben, bis zu dem absoluten Widerspruche forttreiben, daß einzelne Individuen (die häßlichen oder bösen Genien oder Genie's) aus jener Gesetzmäßigkeit heraustreten, und mit gleich absolut geistiger Nothwendigkeit, wie die ächten das Schöne, Wahre und Gute, so das Häßliche, die Lüge und das Böse schaffen.

Bereits aus demjenigen, was oben über die Vorausbestimmung und Nothwendigkeit des persönlichen Genius gesagt ward, ergiebt sich, wie der Begriff desselben nicht gedacht werden kann, ohne ihn auf gewisse Weise mit einer absolut geistigen Allgemeinheit zu identificiren, welche das bestimmende Princip auch desjenigen Besonderen, das ihr nicht unmittelbar gemäß ist, ausmacht. Der persönliche Genius erscheint gleichsam nur als die besondere Verkörperung oder Menschwerdung jener Allgemeinheit, welche als solche für den gegenwärtigen Standpunct nur noch in der Gestalt des abstracten Begriffs existirt, auf einem höhern Standpunct aber vielleicht als lebendiger Gedanke in dem Geiste der Gottheit wird aufgefaßt werden können. Der Begriff des Genius bezeichnet nicht, wie der des Genüths, eine bloß fürsichseiende oder innerlich bleibende Selbstheit des absoluten Geistes, sondern eine zugleich reale oder äußerlich bewährte: — darum führt er nicht etwa bloß zu dem Begriffe, sondern ist durch sich selbst der Begriff einer auch außerhalb seiner Persönlichkeit existirenden Einheit dessen, was in diese Persönlichkeit eingehen soll. Das Treiben und Wirken des persönlichen Genius bleibt so lange ein geheimnißvolles und unerklärliches, als es nicht in dieser seiner wesentlichen Identität mit dem Walten eines noch nicht persönlich erscheinenden Genius aufgefaßt wird. — Alles dieses ist nun einerseits der Grund, andererseits der Sinn jenes Sprachgebrauchs, welcher das Wort Genius, das ursprünglich eben eine noch nicht eigentlich als persönlich gedachte, aber in der Qualität des absoluten Geistes in und über dem Menschlichen und Natürlichen waltende göttliche Wesenheit bedeutete, zur Bezeichnung des persönlichen Genius ausgewählt, und dabei doch stets sowohl es selbst, als auch die von ihm abgeleiteten oder mit ihm verwandten Ausdrücke, weiter, als über diesen, nämlich in gewisser Hinsicht über das gesammte Gebiet aller Erscheinungen des absoluten Geistes innerhalb der Endlichkeit, ausgedehnt hat. Am strengsten noch stimmt es mit der eigentlichen Bedeutung des Begriffs überein, wenn z. B. von einem Genius der Völker, Zeitalter u. s. w., oder auch des menschlichen Geschlechts überhaupt gesprochen wird. Hierunter wird nämlich eben jene absolut gei-

stige Nothwendigkeit verstanden, die als allgemeiner Gattungscharakter über den Individuen schwebt, und dieselben gewissermaßen beherrscht, indem sie den Charakter ihrer besondern Handlungen und Leistungen bestimmt; freilich nicht dergestalt, daß mittelst dieser Bestimmung die letzteren den gleichen Typus der individuellen Nothwendigkeit aufgeprägt erhalten sollten, der den Werken des persönlichen Genius aufgeprägt ist; sondern nur als bezeichnend eine allgemeine Grenze der individuellen Willkühr. Daß dieser allgemeine Genius sich am vollständigsten in den persönlichen Genien realisirt, und daß also, wenn von einer Erhabenheit solcher Genien über ihre Zeit und ihr Volk gesprochen wird, dieß nicht von einer quantitativen oder einer generischen Verschiedenheit derselben von dem Genius dieses Volks und dieser Zeit, sondern nur von ihrer Abweichung von dem gemeinen Standpuncte des Erkennens und Handelns zu verstehen ist: — dieser Satz ist nur ein anderer Ausdruck für jene eben ausgesprochene Begriffsidentität des allgemeinen Genius mit dem besondern. — Wenn nun aber, neben dieser Abstraction einer allgemeinen Charakterbestimmtheit des höheren Geistigen, auch noch dieses Geistige selbst — gleichviel in welcher Gestalt es auftrete, als Aeußerung oder Werk des Gemüths, als Witz und Humor, ja als bloße Phantasie — mit dem allgemeinen Namen der Genialität oder des Genie's bezeichnet wird: so ist auch dieser Sprachgebrauch, wenn gleich ihn der Tadel trifft, das durch den Begriff Geschiedene in eine chaotische Einheit zusammenzuwerfen, doch insofern kein verwerflicher, als durch ihn eben jenes Enthaltensein alles für sich zunächst Vereinzelten in dem gemeinsamen Begriffe des Genius angedeutet wird.

Hier nun ist die Stelle, an welcher der Gang der Betrachtung selbst jenen Begriff wiederaufzunehmen nöthigt, den wir in einem frühern Zusammenhange (§ 28.) vorläufig als einen solchen bezeichneten, der, obgleich seiner eigentlich speculativen Bedeutung oder Nothwendigkeit nach schon dort abgeschlossen und in einem Höheren aufgehoben, nichtsdestoweniger innerhalb aller übrigen Sphären der Schönheit unaufhörlich wiederkehrt, und einzelne Gegenstände, die in diesen Sphären vorkommen,

gleichsam zu einem Widerspiel ihrer selbst macht — den Begriff der Häßlichkeit. Da nämlich der Genius die concrete Einheit ist, welche alle Wirklichkeit des Schönen und alle Thätigkeit der geistigen Kräfte, die dasselbe hervorrufen, auf geistige und selbstbewußte Weise in sich zusammenfaßt; so drängt sich eben hier die Frage auf: in welchem Verhältnisse denn zu diesem absolut geistigen und in seiner Nothwendigkeit dennoch frei schaffenden Grunde aller Schönheit, das in den unmittelbaren Gebieten seiner Schöpfung allenthalben hervortretende Häßliche stehe. Denn nicht nur sehen wir durch jene Einheit des Genius das Häßliche nicht aufgehoben; sondern es muß derselbe sogar von dieser Existenz des Häßlichen in ganz gleichem Sinne, wie von der des Schönen, als Grund angegeben werden, weil die Sphären, in denen auch das Häßliche auftritt, eben jene sind, die in den Begriff des Genius dialektisch eingehen. In diesem Sinne ist die Erscheinung des Häßlichen z. B. in der Kunst, eben so an gewisse Zeitalter und Völker gebunden, wie die Erscheinung des Schönen: nicht als unvermeidliche, aber gesetzlose Begleiterin der letzteren, und eben so wenig auch als eine solche Ausartung derselben, die ganze Kunstperioden ausschließend in ihren Strudel hineinraffe; — sondern mit einer Art von Gesetzmäßigkeit dergestalt vertheilt, daß sie sogar die Erscheinung der Schönheit in gewisser Hinsicht zu ergänzen scheinen muß *). — Allerdings wird daher der Begriff des Genius selbst als ein solcher zu fassen sein, in welchem jene Häßlichkeit, die, die Schranken des unmittelbaren Begriffs der Häßlichkeit, wie dieser sein Dasein in der subjectiven Innerlichkeit der Phantasie hat, durchbrechend, sich in das Gebiet der Idealschönheit eindrängt, als eine nothwendige gesetzt ist; oder mit andern Worten, der selbst der Möglichkeit des Umschlagens in Häßlichkeit ausgesetzt ist

*) Diejenige Häßlichkeit, die nicht bloß ein oberflächlicher Anhauch schöner oder gleichgültiger Werke, sondern eine wirklich radicale Umkehrung der Schönheit ist — ist in der Kunst und überhaupt in aller objectiven Gestaltung des Geistes nicht eher hervorgetreten, als gleichzeitig mit der modernen Idealbildung.

und diese Möglichkeit nur dadurch bezwingt, daß er das Häßliche als eine ihm verwandte und gleichartige, aber dennoch verschiedene und entgegengesetzte Wirklichkeit aus sich herausstellt.

In diesem Zusammenhange ist nun der Satz auszusprechen: daß alle concrete, d. h. den Idealbegriff in sich aufgehoben und verkehrt tragende Häßlichkeit — als die Erscheinung oder als das Werk böser Genien auftritt, d. h. absolut geistiger Individuen, deren Selbstheit sich zu der Selbstheit des Gemüths und des ächten oder guten Genius verhält, wie ein häßlicher Gegenstand zu einem schönen. — Auf gleiche Weise, wie das Schöne, kann auch das Häßliche nur durch eine in dem Innersten der Subjectivität wurzelnde absolut geistige Anlage hervorgebracht werden; die auch hier im Allgemeinen Talent zu nennen sein wird, da das Verhältniß dieses Subjectiven zu der Objectivität seiner Schöpfung ganz dasselbe ist, wie bei dem Schönen. Es stehen aber diese Individuen insofern nicht mit den bloß gemüth- und talentvollen, sondern mit den eigentlich genialen unter gleicher Kategorie, als bei ihnen das bösartige oder verkehrte Princip der Selbstheit als ein dem Talente nicht vorangehendes, sondern auf entsprechende Weise, wie das Gemüth oder die Selbstheit des guten Genius, durch organische Contraction aus dem Talente erwachsendes vorzustellen ist. Das Gemüth, als einfache Abstraction der absolut geistigen, die Totalität alles Niederen und Höheren voraussetzenden und anerkennenden Fürsichseins, ist diesem seinem Begriffe nach gut *); die Möglichkeit des Häßlichen oder Bösen wird in dasselbe erst durch das Talent gesetzt, weil erst in diesem eine freithätige Beziehung der geistigen Selbstheit nach außen, und mithin die Möglichkeit geistiger Umgestaltung des

*) Streng genommen, wären in dem gegenwärtigen Zusammenhange noch nicht die Ausdrücke Gut und Bös, sondern allenthalben Schön und Häßlich zu brauchen. Da indessen in diesem Gebiete des geistigen Fürsichseins (— wie freilich nur in einem höhern Zusammenhange bewiesen werden kann) das Schöne nothwendig auch gut, das Häßliche böse ist: so befolgen wir uns den Sprachgebrauch, welcher Schön und Häßlich nur von der Erscheinung als Erscheinung, von allem Fürsichsein aber sogleich Gut und Böse sagt.

Aeußeren und Heranziehung desselben an das Innere gegeben ist. Indeß kann auch das Talent als solches noch nicht böse oder häßlich sein; weil es wesentlich das Princip seiner Selbstheit entweder in dem Gemüthe oder dem Genius hat; — sondern das Böseswerden ist hier eben das Umschlagen in einen dem Talente für sich noch jenseitigen Begriff, den wir in dem gegenwärtigen Zusammenhange allerdings Genius, oder lieber, einem Winke folgend, den auch der Sprachgebrauch giebt, mit der verstümmelten Wortform Genie nennen müssen. — Auf diese Weise nun haben wir jene merkwürdige, und auch von Vielen schon wahrgenommene und als räthselhaft ausgesprochene Erscheinung erklärt, d. h. ihre Nothwendigkeit speculativ dargethan: daß das Böse und Häßliche allenthalben, wo es in die Objectivität der absolut geistigen Anschau hereindringt, mit einer dem eigentlichen Genius verwandten, und von Unkundigen leicht mit diesem verwechselten Macht auftritt. Der böse Genius oder das Genie erscheint auf entsprechende Weise als frei von jener äußern Gesetzmäßigkeit des allgemeinen Genius, welcher das Gemüth und das Talent sich unterwirft, wie auch der persönliche gute Genius sich als frei davon erweisen, d. h. dieses Gesetz als sein eigenes, welches Gesetz zwar für ihn selbst, aber zugleich auch durch ihn selbst, absolute Schranke aber für andere ist, kundgeben mußte. Diese Gesetzmäßigkeit ist nun zwar bei dem Genie vielmehr Gesetzlosigkeit; insofern sie sich nämlich hier nicht als ein objectiv gültiges, auch von dem Gemüthe und dem Talente befolgtes Gesetz nach Außen bethätigen kann. Eben darum fällt freilich auch jener Charakter der Nothwendigkeit oder Vorausbestimmung weg, durch welchen der eigentliche Genius ausgezeichnet ward. Aber im Gegensatze der bestimmten objectiven Umgrenztheit des bloß gemüthlichen Talentes erscheint die frevelhafte Willkühr des Genie's gleich sehr über dieses hinausgerückt, wie die edle und erhabene Selbstgesetzgebung des Genius. Auch bringt das Genie gleichergestalt, wie der Genius, aber auf eine Weise, die in diesem Zusammenhange Frechheit genannt werden muß, ein Tiefstes und Innerstes zu Tage; — welches eben nichts anderes ist, als jene, hier durch das Talent und in dem Talente gesetzte

Selbstheit, die dasjenige Talent, welches nicht bis zu diesem Puncte des Umschlagens in geniale Selbstheit vorgedrungen ist, als ein Jenseits bescheiden verhüllte. Daß aber dieses Innerste in der Darstellung des Genie's auch bei einem geringern Grade des Talents als solches erscheint, — oder vielmehr, daß diese Innerlichkeit und Tiefe von ihm erlogen wird — ist eine Folge jener Verkehrung, welche die eigene Wurzel des Talentes ergriffen hat.

Wenn nun aber auch die gesammte Wesenheit des häßlichen oder bösartigen Genie's als eine Durchbrechung der Schranken betrachtet werden muß, welche durch den Allgemeinbegriff des Genius allen geistigen Individuen, die nicht selbst die Macht und Wesenheit des Genius in sich halten, gezogen ist: so darf doch andererseits nicht vergessen werden, daß der Begriff dieser Durchbrechung selbst nicht bloß als ein möglicher, sondern auch (— weil nämlich diese Möglichkeit durch keine entgegengesetzte Wirklichkeit aufgehoben ist) als ein nothwendiger, in jenem Allgemeinbegriffe selbst gesetzt ist. Eben darum können auch dem Genius nur, wiefern er sich in einzelnen Individuen auf directe und vollständige Weise verwirklicht, die Prädicate der Schönheit und der Güte beigelegt werden; als allgemeiner Genius ist er weder gut und schön, noch böse und häßlich, sondern die absolute Möglichkeit und zugleich die absolute Grenze von beiden, — als diese negative Wesenheit aber an die positive des persönlichen Genius angeknüpft, und insofern allerdings schön und gut. Einen Sieg des Guten und Schönen über das Böse und das Häßliche kann man in dem Begriffe des Genius insofern finden, als die Nothwendigkeit des Anschließens der gemüth- und talentvollen Thätigkeit an die Thaten und die Werke des guten, aber nicht des bösen Genius darin enthalten, und folglich die Begrenzung des bösen Genius durch jenen Allgemeinbegriff ausdrücklich eine Hineinbannung desselben in die absolute Einzelheit ist. Nicht als ob hiedurch irgend eines der bewegenden Principen oder der erfüllenden Momente der wahren Welt des Genius dem falschen Genius unzugänglich würde: — vielmehr ist die Weltanschau desselben eine ganz eben so universelle, wie die des ächten Genius; nur daß sie,

im Ganzen wie im Einzelnen, sobald sie in das innerste Selbst aufgenommen und darin zu einer neuen Gestaltung und aus ihm herauszugebärenden Schöpfung verarbeitet werden soll, unvermeidlich verkehrt und verschoben wird. Mit eben dieser Verschiebung und Verkehrung wird aber diejenige Gesetzmäßigkeit zerstört, welche die Harmonie des schöpferischen Genius mit der objectiven Weltordnung begründete, und dadurch einen Uebergang seiner Thätigkeit in die Thätigkeit anderer lebendigen Glieder dieser Weltordnung möglich machte. Die Existenz dieser Geister ist daher gleichsam nur als ein Absatz des Genius zu betrachten, der denjenigen Elementen in ihm, die noch nicht bis zu der absoluten Gleichheit mit seinem Begriffe hinaufgeläutert sind — (deren Vorhandensein sich auch in den ächten Genien und Talenten als eine Trübung des absolut Geistigen, des Schönen und Guten zeigt, und als eine Wesenheit, deren Ertödtung oder Vernichtung durch die Arbeit der Bildung, gefodert ist) — freien Raum zur Gährung und zum Aufbrausen giebt.

Zweiter Abschnitt.

Von dem Genius in objectiver Gestalt.

A) Die Naturschönheit.

§ 77.

Durch den Begriff des Genius ist nicht nur die Möglichkeit, sondern die Existenz und die Wirklichkeit des Idealschönen als in der ewigen Ordnung der Welt, wie diese bereits den Gesetzen der Natur eingeprägt ist, enthalten und durch diese Ordnung begründet gesetzt. Als solche aber ist sie wesentlich nicht mehr

bloß jene subjective, die äußere Schönheit möglich machende und schöpferisch hervorrufende Geisteskraft, sondern auch objective, als Schönes unmittelbar daseiende Schönheit. Derselbe allgemeine Genius daher, welcher dem Gemüth und Talent ihren eigentlichen Inhalt giebt, und der in dem persönlichen Genius zur vollständigen Wirklichkeit und Gegenwart wird, bewährt sich in dem bewußtlosen, erscheinenden Dasein der Natur als eine der Natur eingeborene und durch das innere Weben ihrer Kräfte hervor an die äußerste Oberfläche der Erscheinung dringende Schönheit; in Bezug auf welche nicht mehr, wie in Bezug auf die Kunstschönheit, die Wirklichkeit von der Möglichkeit getrennt, sondern beide Eines und Dasselbe sind.

In der gesammten wissenschaftlichen Anordnung unsers Systemes wird vielleicht kein anderer Umstand so paradox erscheinen, wie die Stellung, welche hier die Naturschönheit erhält, als nicht vorangehend, sondern nachfolgend auf die Kunstschönheit und auf die, gewöhnlich, wiewohl mit Unrecht, auf diese letztere allein bezogenen Begriffe des Ideals, des Talents und des Genius. Eben dieser Umstand aber ist ein solcher, an welchem sich, wenn an irgend einem andern, recht entschieden das Verständniß der ächt speculativen Idee der Schönheit erproben muß. Wer die Naturschönheit für eine schlechthin gegebene, und aus keinem solchen Begriffszusammenhange, in welchem alle abstractern Formen der Schönheit, und also auch die Kunstschönheit, bereits enthalten sind, erst abzuleitende hält: der zeigt hiedurch auf das unzweideutigste, daß er, in einem bloß empirischen Verständnisse der Schönheit befangen, nicht einmal der Aufgabe sich bewußt ist, das Verhältniß der Schönheit als eines absolut Geistigen zu dem übrigen Leben und Begriffe des Geistes, und ihr nothwendiges Entstehen aus demselben nachzuweisen. Denn sobald die Schönheit ihrer Wahrheit nach als Geist erkannt wird, und zwar als eine Gestaltung des Geistes, die nicht an dem Beginne seines Begriffs, etwa als ein noch unklares Aufdämmern des Geistes, oder als

seine noch halb verhüllte Keimgestalt, sondern die auf dem Gipfel jener seiner Begriffsentwicklung und innerhalb des bereits erreichten Gebietes seiner Absolutheit sich ergiebt: so kann es auf keine Weise als von selbst sich verstehend angesehen werden, sondern muß vielmehr befremden, wenn eben diese Schönheit auch aus jener, hinter dem Geiste zurückliegenden und seinem selbstbewußten Leben scheinbar gänzlich entfremdeten Aeußerlichkeit der Natur uns entgegentritt. — Consequenter daher, als diejenigen, welche, die geistige Würde und Idealbestimmung der Schönheit anerkennend, nichtsdestoweniger den ursprünglichen Sitz derselben in die Natur verlegen, und sie erst durch Nachahmung oder andere vermittelnde Thätigkeit in das Gebiet des Geistes übergehen lassen, verfahren jene neueren, insbesondere naturphilosophischen Aesthetiker, welche sich eine Naturschönheit überhaupt anzuerkennen weigern, und den Begriff der eigentlich objectiven Schönheit ausschließend der Kunst vindiciren. Zwischen diesen beiden Extremen aber die richtige Mitte zu finden, ist die Aufgabe einer ächt wissenschaftlichen Aesthetik; und wir glauben nicht zu irren, wenn wir diese Mitte in die Einsicht setzen, wie die Naturschönheit nur dadurch als Schönheit, d. h. als Geist in der Natur zu existiren vermag, daß derselbe Genius, den wir — in Uebereinstimmung wohl mit allen philosophisch Denkenden unsers Zeitalters — für den letzten Grund und die organische Einheit aller Kunstschönheit erkannten, diesem seinem Begriffe nach in der bewußtlosen Natur gegenwärtig und waltend ist.

Daß diese Erklärung nicht — wie man auf den ersten Anblick vielleicht meinen könnte — eine Tautologie enthält: dieß ergiebt sich aus der obigen Ableitung und Auseinandersetzung des Begriffes vom Genius. Nur dann nämlich, wenn wir den Genius als die unmittelbare Form des Daseins der Schönheit in dem Geiste bezeichnet hätten, würde sie nicht eine nähere Bestimmung des Begriffs, sondern nur eine Verwechslung der Worte sein: — wie denn in der That nichts damit gesagt wäre, wenn etwa jemand die Naturschönheit „die in der Natur wirkende oder erscheinende Phantasie" nennen wollte. — Es war aber die immanente Dialektik des Begriffs

jener absolut geistigen Selbstheit und Individualität, die am Beginne dieses dritten Buchs als die Macht und Nothwendigkeit der Schönheit, von der alle Wirklichkeit derselben, namentlich in der Kunst, abhängig ist, erkannt ward — welche diesen Begriff bis auf die Spitze einer in Bezug auf ihren Inhalt universalen Subjectivität einer absolut geistigen Weltordnung der schönen Gegenständlichkeit hinauftrieb, auf der sich derselbe nicht erhalten konnte, ohne zugleich in den Begriff jenes Inhalts selbst umzuschlagen. Empirisch ausgedrückt lautete das Ergebniß dieser Gedankenreihe so. So gewiß Schönheit überhaupt möglich sein soll: so gewiß wird es Individuen geben, denen ihre Verwirklichung auf eine innerhalb des Individuell-Charakteristischen der durch sie bezeichneten Arten absolute Weise übertragen ist; und so gewiß werden diese Individuen zu gleicher Gattung mit solchen gehören, die zur Vollführung anderer großen und Gattungsunterschiede geistiger Thätigkeit bezeichnenden Aufgaben der Weltgeschichte berufen sind, — und ihre schaffende Thätigkeit wird vorausbestimmt sein durch die Macht einer geistigen Allgemeinheit, welche die gesammte Welt der Natur und der Geschichte durchdringt. Diese Macht nun — welche sich solchergestalt als der wahre Grund oder die Substanz aller bisher durchgegangenen Formationen der Schönheit zeigt — darf nicht eine bloß innerliche bleiben (als welche sie nur Möglichkeit, aber nicht Wirklichkeit wäre), sondern sie muß ihrem wahren Wesen nach sich als Erscheinung und Wirklichkeit offenbaren. Dieses ihr wahres Wesen aber ist zugestandener Maaßen kein anderes, als die Schönheit. Denn obgleich der Genius in seinen Wirkungen auch noch hinter den Begriff der Schönheit zurückgeht, in das Gebiet der speculativen Wahrheit und in das Reich der Gestaltungen der Weltgeschichte hinein: so gehört er doch seinem Selbst nach ganz noch der Idee der Schönheit an, da auch er absoluter Geist in der Gestalt der Besonderheit, Individualität und Selbstentäußerung ist. Nicht genug, daß der Genius in seiner Thätigkeit und seinem Schaffen den Gehalt der Schönheit, der sein Wesen und sein Selbst ist, auseinanderbreitet: so wird er auch, jener seiner Allgemeinheit nach als Naturgesetz und ewige Nothwendigkeit des besondern

Schönen — welche Allgemeinheit so erst zur abgesonderten Wirklichkeit kommt — ausdrücklich als Schönes gesetzt werden, d. h. in Objectivität und Erscheinung übergehen müssen. Der allgemeine Begriff dieser objectiven Erscheinung des Genius als einer, obgleich geistigen, doch zugleich hinter den Geist zurückgehenden und in der bewußtlosen Natur ihren Sitz nehmenden Wesenheit ist eben das, was wir die Naturschönheit nennen.

Diese Ableitung der Naturschönheit aus dem Begriffe des Genius darf aber nicht dahin mißverstanden werden, als sei das einzelne Naturschöne unmittelbar die erscheinende Existenz derselben Gesetzmäßigkeit, welche das Auftreten des subjectiven Genius in der Weltgeschichte begleitet. Vielmehr ist diese Schönheit insofern das ausdrückliche Widerspiel (d. h. der dialektische Gegensatz) jener Gesetzmäßigkeit, als das Verhältniß von Mittel und Zweck — welches dort als durchgreifend und vorherrschend gesetzt war, da alles übrige, natürliche und geistige Dasein der Existenz und Thätigkeit des Genius als Mittel dienen mußte — hier völlig aufgehoben, und der Geist dergestalt an die Aeußerlichkeit des physischen Daseins preisgegeben ist, daß in jedem einzelnen Falle, oder an jeder besondern Stelle sein Erscheinen oder Nichterscheinen für Zufall gilt. Dieser Umstand selbst nämlich, daß der absolute Geist, der in diesem Zusammenhange als Geist der Schönheit betrachtet ward, an die Natur entäußert sei, und in den Naturkräften und durch dieselben wirke und lebe, ist es, welcher, indem er zur vollständigen Erklärung der Möglichkeit des Genius gefodert wird, oder vielmehr in dem Begriffe des Genius an sich schon enthalten ist, dennoch, als ein für sich wahrer und gültiger ausdrücklich gesetzt, jene Gesetzmäßigkeit des Genius, mit der er sich zunächst identisch zeigte, eben so sehr andererseits aufhebt. Denn die Entäußerung des Geistes an die Natur wäre eine unwirkliche und folglich unkräftige, wenn der entäußerte Geist dadurch nicht nach einer Seite hin wirklich der Macht der Natur anheim fiele. Diese Seite wird aber eben die Seite seines unmittelbaren Daseins, d. h. der objectiven Schönheit sein; weil der Geist als Object überhaupt selbstlos und

daher einer fremden Macht, sei es jener der Natur, oder einer höhern Subjectivität, preisgegeben ist.

Zu den Kräften und Gesetzen der Natur, die solchergestalt als Träger und als negativer Grund der Schönheit erscheinen, verhält diese sich eben so, wie sich die ungebildete Phantasie zu den Gesetzen, Kräften und Vermögen des endlichen Geistes verhält: nämlich als ein schlechthin Irrationales oder Incommensurables; — welche Irrationalität eben die Ursache ist, weshalb das einzelne Hervortreten der Naturschönheit genau eben so, wie die Thätigkeit der Phantasie als solcher, nicht für das Resultat einer bestimmten physischen Gesetzmäßigkeit, sondern nur für Zufall gelten kann. Nichts kann unbegründeter sein, als die, zwar häufig aufgestellte und vertheidigte Ansicht, als reiche die gesunde und naturgemäße Beschaffenheit eines Körpers aus höheren Classen der Naturwesen, oder auch eines äußern Zusammenhangs von Körpern dazu hin, seine Erscheinung zur schönen zu machen. Wäre dieß: so müßte der Geist der Schönheit für nicht bloß entäußert an jene Naturwesen, sondern für vollkommen identisch mit denselben gelten. Jener Begriff einer Entäußerung hingegen hat nur den Sinn, daß die schöne Erscheinung als eine unbegrenzte Möglichkeit innerhalb der Natur gesetzt wird; welche Möglichkeit durch das In- und Gegeneinanderwirken der Naturkräfte und das Zusammentreffen der Naturgegenstände unablässig in Wirklichkeit umgesetzt, aber eben so unablässig auch wieder aufgehoben wird. Wie gleichsam der Ort oder die Stelle der Schönheit nicht das Innere der Naturwesen und Naturkräfte, sondern die äußerste Oberfläche ihrer Erscheinung ist, wo sie nicht mehr sie selbst, sondern nur noch die Grenze ihrer selbst sind: so sind auch die Bedingungen ihres Auftretens solche, die sich durch keinen thatsächlichen Zusammenhang des endlichen Naturseins und Naturlebens ausdrücken lassen; sondern, obgleich von diesen Zusammenhange abhängig, dennoch nur beiläufig und keineswegs wesentlich durch denselben herbeigeführt werden. Weit entfernt aber, daß durch diesen Charakter der Zufälligkeit die Schönheit noch unter den Werth der wesentlichen Naturstubstanzen und Natureigenschaften herabgesetzt werden sollte: so

wird vielmehr ihre Erhabenheit über sie (— wie alles Irrationale, dafern es nur eine wirklich positive Wesenheit, und nicht, wie der Zufall als solcher, bloße Verneinung ist, über das Rationale erhaben ist) — hiedurch beurkundet. Auch an die Natur entäußert, bleibt die Schönheit Geist: nur gleichsam ein schlafender Geist, dessen Träume durch die äußerlichen Hergänge der Natur auf eine für diese Hergänge selbst gleichgültige Weise veranlaßt werden. Kurz: die Thatsache dieser Entäußerung der Schönheit an die Natur ist nicht so auszudrücken, daß jene dadurch zu einem der Natur nunmehr als Natur zukommenden Attribute wird; sondern die Schönheit bleibt Geist auch in dieser äußersten Negativität der dem Geiste als Geiste zukommenden Formbildung: welche Negativität den unmittelbaren, sie recht eigentlich als Geist charakterisirenden Gegensatz ausmacht zu jenem in der Wirklichkeit der Dinge begründeten Fürsichsein ihres Begriffs, welches der Genius war.

Was das Verhältniß der Naturschönheit zu der Kunstschönheit betrifft: so ergiebt sich aus unserer Systematik, daß die erstere im dialektisch-speculativen Sinne höher steht als die letztere. Hieraus kann nun zwar eben so wenig, wie, unserer obigen Bemerkung (§ 42.) zufolge, in Bezug auf das Verhältniß der verschiedenen Kunstformen zu einander, ein absoluter Vorzug des einzelnen Naturschönen vor dem einzelnen Kunstschönen, hinsichtlich der dadurch erreichten Wirkung auf das Gemüth des Beschauers abgeleitet werden; — wohl aber läßt sich, (wie auf entsprechende Weise wohl auch für die concreteren Kunstformen im Gegensatz der abstracteren) nachweisen, daß die Totalität aller Naturschönheit eine noch bedeutendere Stelle in der Gesammtheit des höheren Geistlebens einnimmt, als die Totalität der Kunstschönheit. Es beruht dieser Vorzug auf dem, was man als die Lebendigkeit, die sie vor der Kunst voraus habe, der Natur zuzugestehen pflegt: — worüber es wohl der Mühe lohnt, einen richtigen und genügenden Begriff zu fassen. Es kann nämlich hierunter nicht etwa eine Mitwirkung des Innern und des Wesens der Naturdinge als solcher zu dem Eindrucke der Schönheit gemeint sein; welche Wirkung, wenn sie statt finden könnte, den ächt ästhetischen Eindruck eher

stören, als erhöhen, und die Schönheit vielmehr verunreinigen, als beleben würde. Vielmehr ist der Sinn dieses Ausdrucks dieser, daß die Naturschönheit das Element der äußerlichen und zufälligen Bewegungen und Veränderungen bezwungen in sich trägt, welches die Kunst als ein ihr feindseliges von sich entfernt halten mußte, um die Reinheit ihrer Gebilde nicht zu trüben und ihren Eindruck zu stören. Diese Bezwingung ist einer und derselbe Act mit jener Entäußerung nicht der äußern Thätigkeit des Genius, sondern des Genius als solchen oder seinem Selbst nach an die Natur. Denn eben durch diese wird, was in der Natur für Zufall gilt, unter die hervorbringenden Ursachen der Schönheit aufgenommen, und somit die Nothwendigkeit gesetzt, daß das freie Spiel des Zufalls und der Willkühr auch ausdrücklich als ein Moment der Schönheit erscheine. Was daher in dem Begriffe des Genius noch als die dunkle und geheimnißvolle Macht des Geistes, sich in der Form der individuellen Persönlichkeit gegen die widerspenstige Aeußerlichkeit der Natur durchzusetzen, nur innerlich thätig, aber noch nicht in bestimmter Gestalt ausdrücklich gesetzt und erschienen war: das muß hier als leichtes Spiel der Erscheinung auftreten; und für schön können in der Natur nur solcherlei Gegenstände oder Complexe gegenständlicher Momente gelten, in denen eben die Lebendigkeit der Natur einen unablässigen, aber gesetzlosen Wechsel räumlicher Bewegungen hervorruft, die selbst wiederum in qualitative Veränderungen umschlagen. Jedes Naturschöne ist folglich gleichsam ein innerhalb der natürlichen Erscheinungen und durch deren sich als zufällig verhaltende Momente abgegrenzter Bezirk, innerhalb dessen zwar eben so sehr, wie außerhalb, Zufall und Willkühr der Lebendigkeit ihr Wesen treiben, dergestalt jedoch, daß, so wie sie in die Grenzen dieses Bezirks eintreten, ihre ganze, gleichsam vorausberechnete Unendlichkeit in den Begriff der Schönheit mit eingeschlossen ist. Die Grenzen dieses Bezirks sind übrigens nicht bloß stehende und ruhende, sondern eben so sehr auch andererseits umherziehende und wechselnde; wie denn z. B. bei Landschaften die Schönheit von dem Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, von der Beleuchtung und der Gestalt des Him-

mels abhängt, bei individuellen Gestalten aber allerdings gewisse Stellungen, Bewegungen und Geberden die Schönheit augenblicklich aufheben können. Sowohl durch dieses abwechselnde Versinken in Negativität und Wiederaufleben in erneuter Gestalt, als noch mehr durch die, mittelst jener unablässigen Bewegung wirklich in dem Gegenstande gesetzten Veränderungen erscheint die Naturschönheit — (was bei der Kunstschönheit nicht in demselben Sinne der Fall ist) — als eine stets neue; und der Genuß ihrer Anschauung ist, oder kann wenigstens sein ein subjectiv continuirlicher und nur durch den Wechsel in dem Gegenstande selbst unterbrochener, während das Kunstwerk wegen seiner bestimmt begrenzten Individualität den Beschauer in kurzer Zeit ersättigt *). — Auf keine Weise kann daher die Kunst bestimmt sein, die Naturschönheit entbehrlich zu machen oder zu ersetzen; — und daß nicht vielmehr sie selbst durch die Naturschönheit entbehrlich gemacht wird, ist nicht aus ihrer vermeintlich höheren Würde oder Idealität zu erklären, sondern einzig daraus, daß der Geist der menschlichen Individuen, so wie der des Geschlechts und seiner Geschichte, die Idee nur durch selbstschöpferische Thätigkeit vollständig für sich gewinnen und in Besitz nehmen kann; worin ja auch der Grund liegt, weshalb durch die Existenz und Wirklichkeit des absolut Geistigen überhaupt die Arbeit und der Kampf der Weltgeschichte nicht überflüssig gemacht wird. Dahingegen ist jener bekannte und vielfach besprochene Umstand dem dialektischen Verhältniß der Kunst- und der Naturschönheit vollkommen angemessen, oder selbst eine Folge dieses Verhältnisses: daß die letztere Vorbild, Muster

*) Wenn man gewöhnlich den eigenthümlichen Reitz, den auf die meisten Gemüther der Naturschönheit vor der Kunstschönheit auszuüben pflegt, in die freudige Ueberraschung setzt, welche daraus entstehe, daß aus der geistlosen Natur dem Geiste ein verwandter Geist entgegentrete: so liegt zwar in dieser Erklärung das Wahre, daß die Schönheit der Natur eben jene universelle und durch sich selbst wirkliche ist, deren Anschau den Geist vollständiger auszufüllen vermag, als die noch particuläre und abhängige Kunstschönheit; — aber falsch ist es, wenn man die Seligkeit dieses ästhetischen Genusses als aus einem Reflexionschlusse stammend oder durch einen solchen Schluß erhöht erklären will.

oder Endziel der ersteren ist. Ein Umstand, der, wie schon bei dem Begriffe der Kunst bemerkt, nicht den Sinn hat, als werde die Natur als schöne von der Kunst vorausgesetzt und im Besondern und Einzelnen ihrer Erscheinungen von ihr nachgeahmt; sondern den gewissermaßen entgegengesetzten, daß sie von einem solchen Bewußtsein ausgeht (— dem talentvollen und genialen), welches sich wesentlich zugleich einer noch höher stehenden, aber anderen Sphären angehörenden und deshalb auf die Kunst nicht unmittelbar zu übertragenden Schönheit bewußt ist.

Uebrigens ist nicht außer Acht zu lassen, daß zugleich mit dem Begriffe der Naturschönheit auch der einer Naturhäßlichkeit gesetzt wird. Dieß ergiebt sich aus dem speculativen Zusammenhange, und zwar zunächst aus dem Verhältnisse zu dem Begriffe des Genius, welcher seiner Totalität nach — zu der auch die Möglichkeit und die Wirklichkeit des Häßlichen gehört — in die Negativität der Natur eingegangen und in ihr objectiv geworden war. Es gilt von dieser Häßlichkeit, sowohl was ihr Verhältniß zu der Naturbeschaffenheit der physischen Dinge, als auch was ihr Verhältniß zu anderer Häßlichkeit, namentlich zu der in der Kunst erscheinenden betrifft, genau dasselbe, wie von der Schönheit; und auch, wie die Stufen ihrer Erscheinung in den verschiedenen Gattungen der Naturwesen ganz entsprechende sind, wird sogleich weiterhin bemerklich gemacht werden. Durchaus folgewidrig wäre es, wenn man diese Häßlichkeit wegläugnen, oder, was gleichviel ist, ihre Eindrücke aus bloß psychologischen Gesetzen der Empfindung erklären wollte, denen keine Wirklichkeit entspreche. Diese objective Wirklichkeit ist freilich hier eben so wenig, wie bei der dieser Häßlichkeit gegenüberstehenden Schönheit, die eigentlich fürsichseiende eines besonderen, nach dem, was es ist, in der häßlichen Erscheinung erscheinenden Wesens. Allein auch das Aufbewahrtsein des absoluten Begriffs der Häßlichkeit zugleich mit dem der Schönheit in der Negativität und Aeußerlichkeit des Naturlebens ist als eine Wirklichkeit und Nothwendigkeit anzuerkennen, ohne welche nicht nur viele andere, weiterhin zu erörternde Erscheinungen der Häßlichkeit in andern und höhern Gebieten isolirt

und unerklärbar blieben, sondern auch der Begriff der Naturschönheit seiner wesentlichen Bedeutung verlustig ginge, nicht eine der Natur äußerlich aufgedrückte Nothwendigkeit, sondern die in das Naturleben versenkte Freiheit des absoluten Geistes zu sein.

§ 78.

Die Schönheit, eben so wie auch die Häßlichkeit der Natur, gehört vorzüglich der Seite ihrer Sichtbarkeit an, weil nur mittelst des Gesichtsinnes größere Totalzusammenhänge und organische Einheiten zugleich mit der unendlichen Mannigfaltigkeit der Naturgegenstände wahrgenommen werden; — wiewohl hiedurch die Mitwirkung auch des Hörbaren, des Fühlbaren u. s. w. zum Eindrucke der Schönheit nicht ausgeschlossen wird. Uebrigens hat eben diese Schönheit ihren Sitz theils in Zusammenstellungen einer Mannigfaltigkeit natürlicher Gegenstände, in denen die elementarischen Allgemeinheiten die Basis und den Hintergrund, die Gestalten des vegetabilischen und animalischen Reichs aber die Ausfüllung bilden (— die landschaftliche Schönheit); — theils in einzelnen, den beiden letztgenannten Reichen angehörenden Gestalten; unter denen aber allein die zur concreten Verwirklichung des Geistes vorausbestimmte Gestalt, die menschliche, der höhern Grade dieser Schönheit empfänglich ist. Die Häßlichkeit besteht, was die Landschaft betrifft, in einer Isolirung des Elementarischen von seinem Bezuge auf das besondere und individuelle Leben des Organischen; was die individuellen Gestalten betrifft, theils in der Verzerrung derselben zu einer naturwidrigen Abgeschlossenheit, theils in ihrer Zerstörung oder Verwesung.

Bereits bei Gelegenheit des Kunstbegriffs hatten wir Veranlassung zu bemerken, daß als das eigentliche Element der Schönheit gemeiniglich, ohne eine nähere Rechenschaft darüber

zu geben, das Reich der Sichtbarkeit betrachtet wird. Noch entschiedener, als in Bezug auf die Künste, ist dieß in Bezug auf die Natur der Fall; wo man gewöhnlich nicht einmal an die Möglichkeit einer Theilnahme auch der übrigen Sinne an der Anschau und dem Genusse dieser Schönheit zu denken pflegt. Dieser Vorzug des Gesichtsinnes vor den andern Sinnen hat hier nun zwar seine Richtigkeit: aber er ist weder unerklärbar oder schlechthin nur als ein gegebener hinzunehmen; noch auch werden durch ihn die übrigen Sinne von jener Theilnahme geradezu ausgeschlossen. Sein Grund liegt in dem Verhältnisse der Natur zu dem anschauenden Geiste; für welchen jene als solche wesentlich in der Bestimmung der Räumlichkeit gesetzt ist, dergestalt jedoch, daß die unablässige Zurücknahme des Besonderen in das Allgemeine, welche im Allgemeinen unter der Form des Zeitbegriffs erfolgt, schon innerhalb dieser Räumlichkeit in der Wesenheit des Lichtes vorausgenommen erscheint. Hieraus folgt, daß, wiefern die Naturschönheit der seiner selbst entäußerte Geist ist, ihr wesentlich die Gestalt der Räumlichkeit zukommt; wiefern sie aber auch in dieser Entäußerung Geist bleibt, sie nur in dem Elemente des Lichtes vollständig und unverstümmelt erscheinen kann. Denn nur die in das Licht aufgenommenen und durch dieses an den erkennenden Geist herangebrachten Gestalten der Natur enthalten jenen Gegensatz der Allgemeinheit des Begriffs und der Besonderheit des räumlichen Daseins an ihnen selbst ausgedrückt, dessen Erscheinung den eigenthümlichen Charakter der Naturschönheit, wie überhaupt aller Selbstentäußerung des Geistes ausmacht. — Eben darum aber, weil es hier nur auf diesen Gegensatz ankommt, und nicht, wie in der Kunst, auf die Reinheit der Abstraction des in sich selbst begründeten und lebendigen Gedankens von dem Stoffartigen: so ist es eine mißverstandene Uebertragung des Begriffs der Kunstschönheit auf den der Naturschönheit, wenn man wegen dieser Unentbehrlichkeit des Elementes der Sichtbarkeit für sie nun auch alle Theilnahme der andern Sinne ausgeschlossen meint. Von solcher starren Einseitigkeit der Reflexion pflegt gerade dasjenige Moment der Naturschönheit übersehen zu werden, in welchem die höhere

Selbständigkeit ihres Begriffs im Gegensatze gegen die, von Voraussetzungen, welche die Naturschönheit bezwungen hat, abhängige Kunstschönheit besteht. Die Fähigkeit der Naturschönheit, Momente aus verschiedenen Gebieten der sinnlichen Wahrnehmung zu einem Gesammtganzen der schönen Erscheinung zu vereinigen, entspricht nämlich durchaus ihrer oben erwähnten Eigenschaft, auch zufällige und willkührliche Bewegungen einzuschließen; indem durch beides sich der Sieg des Geistes über diejenige Wirklichkeit kund giebt, die ihm in dem Gebiete der Kunst noch als eine äußerliche und fremde Macht feindlich gegenübergestanden hatte. — Auch die ächt speculative Erkenntniß wird demnach, im Gegensatze gegen jene Ansicht der Abstraction, mit dem unmittelbaren, lebendigen Gefühl übereinstimmen; welches bei jedem edleren Genusse erhabener oder lieblicher Naturscenen nicht nur gegen die Eindrücke der übrigen Sinne sich zu verschließen, oder diese als etwas Unedleres und rein Sinnliches abzuweisen keineswegs über sich gewinnen kann, sondern die Belebung jener Scenen, sei es durch das Rauschen des Sturmes und das Rollen des Donners, oder durch das Rieseln des Bachs, ja selbst einen gewissen Einklang der Empfindungen auch des Gefühl- und Geruchsinnes, sogar verlangt, — und auf gleiche Weise auch nicht über den Anblick der schönen menschlichen Gestalt die Stimme und andere von dem künstlerischen Standpunct aus gleichgültig scheinende Beschaffenheiten zu würdigen vergißt. Insbesondere hinsichtlich jener Zuthaten der landschaftlichen Schönheit (— da bei der menschlichen das Moment der physiognomischen Bedeutung hinzukommt, wovon weiterhin die Rede sein wird) — muß es freilich auffallen, wie dieselben abgetrennt von jener ihrer ästhetischen Substanz, welche eben wesentlich eine sichtbare ist, ihre Bedeutung verlieren und zu unwirksamen oder bloß sinnlichen Momenten herabsinken (— wie z. B. der Gesang der Nachtigall im verschlossenen Zimmer reizlos wird). Allein daß wir sie dennoch in jener Verbindung für wesentliche Momente der Schönheit erkennen, darf um so weniger befremden, als ja auch schon in dem Gebiete der Kunst Beispiele vorkommen, wo durch die Verbindung mit gewissen Kunstformen andere, außer-

dem bedeutungloſe Momente, zur Schönheit und abſolut geiſtigen Bedeutung herangezogen wurden.

Dieſelbe Begriffbeſtimmung, welche das Element der Sichtbarkeit als eigenthümlich der Naturſchönheit bezeichnet, charakteriſirt nun auch das einzelne Schöne als ein ſolches, in welchem in oder neben der objectiven Beſonderheit des einen oder der mehren, zur ſchönen Erſcheinung gehörenden Naturdinge, auch die Abgemeinheit des zum Träger der Schönheit im Ganzen und Großen erhabenen Naturweſens ausdrücklich erſcheint. In der landſchaftlichen Schönheit vertreten die Stelle dieſer Allgemeinheit die elementariſchen Geſammtmaſſen in ihrer lebendigen Wechſelbeziehung und Wechſelwirkung: daher denn abgeſondert von einem gewiſſen größern Complexe dieſer Elemente eine wahrhafte Schönheit der noch ſelbſtloſen und des Bewußtſeins entbehrenden Naturgeſtalten undenkbar iſt. Namentlich iſt in dieſer Hinſicht der Gegenſatz des Flüſſigen, der Luft und des Waſſers *) zu dem Feſten, der Erde, gefodert, welcher innerhalb der elementariſchen Körperwelt dem Gegenſatze des reinen Lichts zu der das Licht zurückwerfenden Körperlichkeit entſpricht. Auch das Feuer, eben ſo wie alle andern, in heftigern Bewegungen und Umwälzungen des Naturlebens hervorgehenden Erſcheinungen, entbehrt zwar der Haltung und Dauer der übrigen Elemente, — kann aber, weil die Naturſchönheit überhaupt eben ſo ſehr in demjenigen beruht, was dem Augenblicke angehört, als in dem, was gegen den Zeitablauf ſich gleichgültig verhält, nichtsdeſtoweniger in das Bereich dieſer Schönheit eintreten. Insbeſondere aber muß in dieſer Beziehung des Gegenſatzes von Licht und Dunkel gedacht werden; indem deſſen Geſtaltung und Vertheilung eben ſo ſehr oder noch mehr, als die Beſchaffenheit irgend einer andern jener allgemeinen Weſenheiten, den

*) Nicht eines oder das andere von dieſen beiden Elementen, ſondern beide gemeinſchaftlich ſind der landſchaftlichen Schönheit unentbehrlich. Dem freien Anblick des Lufthimmels muß weſentlich das Waſſer von Flüſſen und Seen entſprechen; und eine gänzlich waſſerloſe Landſchaft gewährt nur bei theilweiſe bedecktem, nicht aber bei vollkommen heiterm Himmel den Eindruck der Schönheit.

Grundcharakter einer Landschaft bestimmt, und eine vortheilhafte Beleuchtung durch den Himmel und die Gestirne einer jeden der verschiedenen Tageszeiten, auch einfacheren und übrigens reizloseren Landschaften augenblicklich eine höhere Schönheit zu ertheilen vermag, als bei Entbehrung dieses Vortheils auch die übrigens begünstigteren besitzen. — Dieser elementarischen Allgemeinheit steht in der landschaftlichen Schönheit wesentlich nicht nur die Besonderheit der festen und flüssigen, der dauernden und vorübergehenden Gestalten überhaupt gegenüber; sondern die äußerlich unendliche Mannigfaltigkeit der organischen Geschöpfe, und zwar zunächst und am nothwendigsten der vegetabilischen. Denn in diesen erst erreicht das Naturleben den Punct, wo es als eine, bei ihrer Ausbreitung in äußere Unendlichkeit doch zugleich unablässig in sich selbst zurückkehrende Totalität betrachtet werden kann; und nur im Gegensatze zu dieser unbegrenzt vielfachen Einzelheit erscheinen die elementarischen Gestalten wirklich als eine in sich einige und unwandelbare Allgemeinheit; während dieselben für sich allein, und wie sie sich zu relativen und abhängigen (unorganischen) Besonderheiten abgrenzen, eben nur als zufällige Besonderheiten erscheinen würden*). — Charakteristisch für den Begriff der Naturschönheit, und eine wesentliche Folge der Begriffseinheit, mit welcher dieselbe in dem Ganzen der Natur, und nicht bloß in einzelnen Theilen als solchen gesetzt ist, ist der Umstand, daß jede dieser beiden Seiten, die Seite der elementarischen und die der organischen oder vegetabilischen Formationen, für sich allein hinreicht, durch ihre besondere Gestaltung eine Landschaft zur schönen zu erheben, und nur das Hinzutreten der andern überhaupt, entweder ohne alle, oder unter gewissen allgemeinen und in dem Wechsel

*) Nur in sehr gewaltsamen Bewegungen elementarischer Wesenheiten, z. B. in Gewittern und Seestürmen, vulcanischen Ausbrüchen u. s. w. kann auch ohne Vegetation eine erhabene Schönheit auftreten. Hier nämlich ist eben der Kampf der Elemente die wirkliche Erscheinung von der Lebendigkeit derselben, und in der wechselseitig an einander sich bethätigenden Unendlichkeit der kämpfenden Elemente kommt ihre Allgemeinheit zum Vorschein.

der Zeitabläufe regelmäßig eintretenden Bedingungen erfodert wird, um diese Schönheit zu verwirklichen; nicht aber eine gleichmäßig individuelle Gestaltung auch dieser letzteren. Es ergeben sich hieraus zwei Hauptgattungen der landschaftlichen Schönheit, in deren einer das Elementarische, die Gestaltung der Gebirge, Gewässer, des Wolken- und Sternenhimmels u. s. w., in der andern (— den Wald- und Gartenscenen) die Gestaltung der Pflanzenwelt die vorherrschende oder eigentlich bestimmende ist; — wobei jedoch diejenige Schönheit, in welcher beide Gestaltungen als jede für sich schon zur Schönheit bestimmt zusammentreffen, stets die höchste und reichste bleiben wird.

Was nun aber die Schönheit einzelner Gestalten betrifft: so kann hier zwar die Allgemeinheit des Naturwesens nicht auf gleiche Weise, wie in der landschaftlichen, in einem äußerlichen Gegensatze zur Besonderheit auftreten; wohl aber muß in der Gestalt als solcher ein innerlicher Gegensatz verwandter Art bemerklich sein. Als allgemeiner Typus für diese Art der Schönheit kann jene einfache und doch so wunderbar reiche Allgemeinheit des Licht- und Farbenspiels gelten, welche in einzelnen, durch merkwürdige physikalische Eigenschaften sich auszeichnenden mineralischen Körpern, den Edelsteinen, und insbesondere dem Diamanten, verkörpert ist, denen man daher mit Recht eine gewisse Schönheit zuschreibt. Indessen ist diese Schönheit selbst, ungefähr wie auf entsprechende Weise ein einzelner mächtiger Ton oder einige wechselnd wiederholte Töne (§ 43.), mehr noch der der allgemeine Begriff der Schönheit, als eine wirkliche Schönheit. Die letztere kann vielmehr nur in organischen Geschöpfen auftreten; weil nur diesen der Begriff des Naturlebens vollständig als einzelnen eingebildet ist und eine entsprechende Unendlichkeit der stoffartigen Besonderheit sich gegenüberstehen hat. Wie aber der vegetabilische Organismus vorzugweise in die landschaftliche Schönheit sich einreihte; so wird es hier im Allgemeinen der animalische Organismus sein, bei welchem nach dieser individuellen Schönheit gefragt werden kann. Denn das Thier, indem es sich von dem Boden losreißt, an den die Pflanze gefesselt war, zeigt hiedurch, das Princip jener Allgemeinheit des Naturlebens, welches der Pflanze noch äußerlich war, in sich selbst

aufgenommen zu haben; welches Princip denn auch als das Vermögen der Empfindung und sinnlichen Wahrnehmung in ihm hervortritt. Allein auch hier bleibt es im Ganzen doch nur bei einer allgemeinen Bestimmung zur Schönheit, und wir vernehmen zwar in der Gestalt jedes thierischen Geschöpfs einen fernen Anklang entweder dieser Schönheit, oder aber der Häßlichkeit; zur höhern, individuellen Wirklichkeit aber wird diese Anlage in den meisten dieser Gestalten kaum mehr, als auch in einzelnen Baum- und Blumengestalten; nur daß sie in ihnen unabhängiger von der äußern Umgebung, als in diesen letztgenannten ist. Die höhere und vollständigere Schönheit aber findet sich ausschließlich in der Gestalt des Menschen verwirklicht. Denn erst in dieser hat die schöpferische Macht der Natur jene Vollendung der Einzelheit erreicht, welche die Allgemeinheit des Naturwesens nicht nur in sie eingegangen, sondern auch in freier, höherer Gestalt wiederum aus ihr heraustretend zeigt und hiedurch erst jenen Gegensatz wiederherstellt, den wir für den aller Naturschönheit wesentlichen, den einzelnen Geschöpfen aber entweder äußerlich zur Seite liegenden, oder in ihnen aufgehobenen erkannten.

Die Naturschönheit der menschlichen Gestalt — wohl zu unterscheiden von der physiognomischen Schönheit eben dieser Gestalt, von der gleich nachher die Rede sein wird — hat zwar eben so wenig, wie die landschaftliche, einen bestimmten geistigen Inhalt, der auch unabhängig von ihr als ein fürsichseiender aufgefaßt werden könnte: wohl aber ist der Geist im Allgemeinen ihr Inhalt, insofern sie nicht bloß, wie alle Schönheit, an sich Geist, sondern auch die ausdrücklich erscheinende Gewißheit der aus der Natur als ihr Höheres auftauchenden Selbstheit und Ichheit des Geistes ist. In ihr bewährt die Schönheit ihren geistigen Charakter, welcher zuvor, als in dem Ungeistigen aufgehoben, nur vorausgesetzt werden mußte; und mit Unrecht würde man behaupten, daß bei der Anschau der menschlichen Schönheit, auch wo diese nur noch Schönheit des Körpers, und nicht des individuellen, diesen besondern Körper beseelenden Geistes ist, die Vorstellung des Geistes als solchen ein

überflüssiges und nicht in Betracht kommendes Moment sei — wiewohl diese Vorstellung andererseits auch nicht, ohne jene Anschau zu stören, zur abstrahirenden Reflexion werden darf. Eben darum nämlich ist diese Schönheit einer so reinen Vollendung und Abgeschlossenheit fähig, weil sie zwischen jenen beiden Aeußersten die Mitte hält, zwischen denen alle Schönheit einherwogt: zwischen dem Extreme der entweder erstarrten und ertödteten, oder dem geistlosen Zufall preisgegebenen Aeußerlichkeit der Erscheinung, und dem Extreme derjenigen Geistigkeit, welche als fürsichseiende nur nebenbei erscheint, ohne ihrem ganzen Selbst nach in Erscheinung aufzugehen. Was in der Naturerscheinung des menschlichen Körpers Schönheit, d. h. geistige Absolutheit ist, geht völlig in Erscheinung auf, und giebt sich ganz und ungetheilt dem Beschauer hin; ohne daß doch zugleich mit der geistigen Besonderheit der Begriff des Geistes in der Erscheinung aufgehoben würde, — welcher Begriff vielmehr durch sie ausdrücklich eben in seiner erscheinenden Existenz als reine Allgemeinheit des Fürsichseins gesetzt wird. Darum ist es keineswegs für eine Mangelhaftigkeit der Weltordnung, oder für eine Ohnmacht der Schönheitbildenden Natur anzusehen, sondern es liegt vielmehr in dem Begriffe dieser Naturschönheit selbst — wenn dieselbe an die verschiedenen menschlichen Individuen auf eine durchaus zufällige Weise vertheilt ist, und aus ihrem Vorhanden- oder Nichtvorhandensein, oder ihrer mehren oder mindern Vollständigkeit nichts auf die Beschaffenheit des Geistes oder Gemüths dieser Individuen geschlossen werden kann. Sie steht auch in dieser Hinsicht unter gleicher Kategorie mit der landschaftlichen Schönheit: die Zufälligkeit beider bezeichnet eben ihre Unabhängigkeit von den Naturgesetzen und Erhabenheit über diese Gesetze, und deutet darauf hin, daß dasjenige Fürsichsein, welches das der Erscheinung der Schönheit in Wahrheit, entsprechende ist, jenseit derjenigen Naturordnung liegt, welcher der endliche Geist als solcher eben so sehr, wie die eigentlich so genannte Natur angehört. Dieses Fürsichsein ist aber auf der gegenwärtigen Stufe des Schönheitbegriffs noch nicht in der schönen Erscheinung, oder zugleich mit

ihr gesetzt; und keineswegs darf diese Geschiedenheit der Erscheinung von der fürsichseienden Substanz als etwas dem Begriffe Zuwiderlaufendes und gewaltsam, etwa durch einen Abfall der ersteren von der letzteren, Erzeugtes angesehen werden.

Wesentlich in diesem allgemeinen Begriffe der menschlichen Naturschönheit enthalten, und nicht etwa nur zufällige oder von dem bloßen Naturgesetze abhängige — sind die Bestimmungen über das Verhältniß dieser Schönheit zu den Verschiedenheiten der menschlichen Persönlichkeit nach Lebensalter, Geschlecht, und Unterschied der Völker und Raçen. Diese Verschiedenheiten sind nämlich für das Dasein und Nichtdasein, für die Grade und Modificationen der Naturschönheit von ungleich höherer Bedeutung, als die eigentlich individuellen Unterschiede der Charaktere. Denn obgleich die Particularisation und Individualisation auch in dieser Schönheit, gleichwie in aller andern Schönheit, ins Unendliche geht, so verhält sich doch dieselbe gegen das geistige Princip der individuellen Persönlichkeit im Wesentlichen gleichgültig. Von besonderer Wichtigkeit ist dagegen für den Begriff dieser Schönheit der Umstand, daß sie, obgleich mit dem Wachsthum und dem Sinken der körperlichen Reife des Menschen zunehmend und abnehmend, oder vielmehr nur einerseits sich vorbereitend und ankündigend, andererseits, nach dem Verlust ihrer selbst, in dem physisch gereiften und befestigten, so wie auch in dem der Zerstörung entgegeneilenden Körper gleichsam nachscheinend, ihrem eigentlichen Dasein oder ihrer Blüthe nach an ein besonderes, kurze Zeit dauerndes Lebensalter geknüpft ist, — und zwar nicht an das Alter der vollständig erreichten Reife und Stärke der körperlichen Natur, sondern an das jugendliche Alter der eben erst aufblühenden Geschlechtstüchtigkeit. Hierin nämlich drückt sich eben die Unangemessenheit dieser Schönheit zu dem eigentlichen Wesen und Kern der Persönlichkeit aus; und die zeitliche Priorität der schönen Erscheinung vor der Reife des harmonisch entwickelten Verhältnisses von Körper und Geist kann mit Recht als ein durch die Natur der Dinge selbst gegebenes Symbol betrachtet werden für die dialektische Priorität der schönen Aeußerlichkeit vor jener höhern geistigen Substantialität, welche sich weiterhin in dem physiognomischen Ausdrucke

offenbart *). Dieselbe Symbolik des Begriffs läßt sich auch in den historischen und ethnographischen Verhältnissen der menschlichen Naturschönheit nachweisen; indem diese sich zwar allerdings meist nur unter solchen Völkern und Geschlechtern findet, die auch zum höhern geistigen und sittlichen Leben bestimmt und fähig, und auf der Bahn der eigentlichen Civilisation begriffen sind, aber unter diesen selbst mehr in Zeitaltern der unvollendeten Ausbildung des Geistes und der quillenden Naturkraft (— den gemeiniglich so genannten heroischen), als daß sie mit dieser Cultur gleichen Schritt halten sollte; welche zu ihr vielmehr stets, wie der Geist überhaupt zu der Natur, in einem Verhältnisse wesentlicher Negativität steht. Wie man denn auch bei genauerer Betrachtung finden wird, daß selbst die Vertheilung dieser Schönheit an Individuen, obgleich im Allgemeinen das Gepräge der Zufälligkeit tragend, doch nicht ohne eine gewisse Beziehung ist zu den geistigen und sittlichen Anlagen theils dieser Individuen selbst, theils der blutverwandten, und insonderheit der nachgeborenen und der von ihnen selbst erzeugten Individuen. Allerdings nämlich ist eine in der Idee begründete Erscheinung hier einerseits das Anklingen und Vorausverkündigen der werdenden, aber vielleicht auf niederer Stufe stehen bleibenden und unterdrückten Anlagen, durch Naturschönheit, andererseits die Zerstörung und Durchbrechung dieser letzteren durch die Gewalt des fürsichseienden und frei thätigen und schaffenden Geistes **). —

---

*) Der hier erwähnte Umstand gehört zu den entscheidendsten, durch welche sich die generische Verschiedenheit der plastischen Kunstschönheit von der Naturschönheit erweisen läßt — (die malerische nähert sich ohnehin mehr der physiognomischen Schönheit, ohne indeß auch mit dieser zusammenzufallen). Die Plastik vertheilt die Schönheit in ziemlich gleichen Graden über alle Lebensalter; während die Natur sie nur einem einzelnen vorbehält. Wenn es erlaubt wäre, beide Schönheiten als gleichartige zusammenzustellen: so könnte man sagen, daß nur in jugendlichen Gestalten die Natur die Kunst überflügle, während sie in allen andern weit hinter dieser zurückbleibe.

**) Ein bekanntes Beispiel für diese Bemerkung giebt Mozart, der, selbst eine kleine und aufgedunsene Gestalt, von Aeltern geboren war, die für das schönste Paar seiner Vaterstadt galten.

Wie durch dieses Verhältniß zu den Lebensaltern und den Charaktern der Stämme und Völkermassen als Vorstufe zur fürsichseienden Vollkommenheit des Geistes: so wird noch auf andere Weise die Naturschönheit des menschlichen Körpers als in sich selbst gebrochene und den Begriff des Gegensatzes zu ihrer absoluten Formbestimmung habende durch die Art und Weise bezeichnet, wie in sie der Gegensatz der Geschlechter aufgenommen und ihr wiedergeboren wird. Es bleibt nämlich dieser Gegensatz nicht der Schönheit als solcher äußerlich, so daß diese sich an ihn etwa nur auf gleichgültige und beiläufige Weise, wie an andere Unterschiede, anschlösse, und ihn eben sowohl auch ganz zur Seite liegen lassen könnte; sondern er wird zu einem der Schönheit als solcher angehörenden Gegensatze, dergestalt, daß man häufig sogar abstracte Gegensätze des allgemeinen ästhetischen Begriffs, z. B. den Gegensatz zwischen Schönheit als solcher und Erhabenheit, oder zwischen Anmuth und Würde, durch ihn ausgedrückt gefunden, oder mit ihm verwechselt hat. Auch hier aber erfüllt der Begriff des Gegensatzes seine allgemeine Bestimmung, in den sonst auseinanderfallenden unzähligen Einzelheiten die Beziehung auf sich selbst festzuhalten; — und die Lücke, welche außerdem zwischen der landschaftlichen und der menschlichen Schönheit dadurch entstehen würde, daß jene sich wesentlich als Bruchstück aus der Allgemeinheit des Naturlebens, diese aber als individuell abgeschlossen ankündigt, wird eben dadurch ausgefüllt, daß mittelst des Gegensatzes der Geschlechter auch die individuelle menschliche Schönheit als Glied in den Begriff einer Totalität aufgenommen wird.

Was endlich die Häßlichkeit betrifft, die sowohl in der landschaftlichen, als auch in der individuell-organischen Natur aus der nämlichen absolut geistigen Quelle, wie die Schönheit selbst (— als die durch jene freie Willkühr und Zufälligkeit, die in aller Schönheit ihr Spiel hat, verursachte Verkehrung derselben) hervorgeht: so muß dieselbe sich allenthalben als das ausdrückliche Widerspiel der Schönheit zeigen; und es können sonach auf entsprechende Weise, wie bei dieser, die allgemeinen Grundzüge ihres Charakters wissenschaftlich nachgewiesen werden. — In der Landschaft ist es der Begriff des Oeden und Wüsten, unter

dem man alle diejenigen Scenen zusammenfassen kann, deren Erscheinung jenes Grauen und Gefühl der Unseligkeit auflößt, welches wir oben ein für allemal als Wirkung der Häßlichkeit bezeichneten. Nicht aber der bloße Mangel einer reichern Ausfüllung der Landschaft, namentlich durch das Reich der Vegetation und durch Werke und Gebilde menschlicher Arbeit und Thätigkeit, darf als der Grund der Abneigung genannt werden, welche jeder gesunde Sinn gegen den Eindruck des Oeden empfindet; — wie denn weder ein eng begrenzter Raum, dem jene Mannigfaltigkeit der Erfüllung mangelt, die wir zur landschaftlichen Schönheit verlangen, darum ein wüster, und sein Anblick ein häßlicher ist, noch auch selbst z. B. das Weltmeer, dessen Einförmigkeit die Einförmigkeit jeder Wüstenei des festen Landes noch übertrifft, darum jederzeit eine widerwärtige Erscheinung darbietet. Sondern die Häßlichkeit wüster und öder Ebenen und Gebirgsgegenden (— welche, um dieß zu sein, nicht nothwendig aller Vegetation zu entbehren brauchen, indem auch die bloße Kümmerlichkeit derselben zum Eindruck der Häßlichkeit ausreichen kann) — hat wesentlich die Bedeutung einer ausdrücklichen Erscheinung jener elementarischen Naturen, in denen auch das allgemeine Grundwesen der Schönheit ruht, und zwar einer durch die festen Formbildungen des Landes fixirten und in sich abgeschlossenen, — aber einer solchen, in welcher die Elemente ihre Bestimmug, als Träger und basischer Gegensatz der organischen Natur zu dienen, verfehlen, und sich in der unfruchtbaren Unendlichkeit ihrer Abstraction und Allgemeinheit als etwas Fürsichseiendes und von geistigem Inhalt Belebtes behaupten wollen. Diese Häßlichkeit der Natur ist eine überaus häufig vorkommende; und fast nur die durch das Leben der Menschen herbeigeführte Cultur ist als das Moment zu nennen, welches in dem großen Ganzen der sichtbaren Natur einen gleichgültigen oder Mittelzustand zwischen Schönheit und Häßlichkeit hervorruft; da sonst durchgängig die Schönheit unmittelbar mit der Häßlichkeit, beide jedoch in einer Unendlichkeit von Gradbestimmungen, abwechseln würde. Wie man denn auch allgemein dieß eingesteht, daß die landschaftiche Natur allenthalben, wo die Arbeit und das Gewühl der Menschen unbemerkt bleibt, irgend einen bestimmten Eindruck, entweder einen heitern,

oder einen trüben, auf das Gemüth des Beschauers macht. Daß übrigens auch in dieser Häßlichkeit die Modificationen unendliche sind, je nach der Verschiedenheit des Charakters und der Macht der Naturkräfte, welche darin zur Erscheinung kommen, und daß z. B. die Häßlichkeit zerrissener Gebirgsparthien eine wesentlich andere ist, als die Häßlichkeit einer Sandwüste, und die Häßlichkeit einer von der Tagessonne hell beleuchteten Oede eine andere, als die einer trüben Nebel- und Sumpflandschaft — bedarf keiner weitern Ausführung. — Eine Häßlichkeit von anderer Gattung ist die in das Innere der animalischen Körper eingeschlossene und nur mit deren Zerstörung als Häßlichkeit, d. h. als Erscheinung eines Häßlichen verwirklichte; an welche sich die Häßlichkeit der todten, auch ohne gewaltsame Zerstörung und Hervorkehrung des inneren organischen Baus verwesenden Körper anschließt. Diese Häßlichkeit hat das Eigenthümliche, daß sie in der ganzen unendlichen Reihe der animalischen Natur, und in allen einzelnen Individuen derselben eine und dieselbe, und nur dem Grade, nicht aber der Qualität nach verschieden ist. Wenn irgend ein anderer, so ist dieß ein Umstand, der in den gemeinschaftlichen Grund der Naturschönheit und der Naturhäßlichkeit einen tiefen Blick thun läßt; indem er zeigt, wie es, um organische Geschöpfe jener höhern Art hervorzubringen, die in ihrer Individualität Träger des Geistes und der Schönheit sind, einer ausdrücklichen und in jedem einzelnen Acte oder Momente der organischen Schöpfung wiederholten Bezwingung derjenigen Häßlichkeit bedurfte, welche sich solchergestalt als der allgemeine absolut-geistige Begriff der von der Totalität des Naturlebens losgerissenen Lebendigkeit manifestirt. Es ist darum auch für die Wissenschaft von Wichtigkeit, daß diese Häßlichkeit des Todes und der Verwesung, (welche, wie schon oben bemerkt, mit Recht als typisch für alle eigentliche Häßlichkeit und für die dadurch angeregte Empfindung des Grauens und den Begriff des Gespenstischen gilt) — wirklich für das erkannt werde, was sie in der That ist, und man in dem Abscheu gegen sie nicht etwa nur, wie häufig geschieht, einen physischen Ekel erblicke, — der ja, wenn er wirklich nur eine physische Empfindung wäre, den

Thieren mit den Menschen gemein sein müßte. Denn nur so wird auch die dieser Häßlichkeit gegenüberstehende Schönheit, einerseits diejenige, welche durch die elementarischen Allgemeinwesen hervorgerufen wird, andererseits die individuelle der menschlichen Gestalt, ihrer vollen Bedeutung nach verstanden, wenn als zwischen beiden in der Mitte liegend ein einfacher, in allen seinen unzähligen Erscheinungen schlechthin sich selbst gleicher Begriff der Häßlichkeit erkannt wird, — welcher darin besteht, daß die concrete Substanz des organischen Naturlebens, die begriffgemäß in der Gestalt der Individualität und Einzelheit erscheinen soll, unmittelbar in der Gestalt derjenigen Allgemeinheit erscheint, die wohl ihr aufgehobenes Moment, aber nicht die Totalität ihres Begriffs zu sein die Bestimmung hat. Solchergestalt zeigt sich nämlich erst vollständig, wie die Schönheit und die Häßlichkeit, obgleich der Natur scheinbar nur im Einzelnen und äußerlich angehaucht, dennoch zugleich als absolut geistige Macht dieselbe in ihren tiefsten Wurzeln durchdringt, und alle großen Processe ihres Gesammtlebens nicht zufällig, sondern nothwendig begleitet. — Außer den genannten beiden Hauptgattungen der Häßlichkeit giebt es übrigens auch noch eine individuelle Häßlichkeit besonderer Thier- und Menschengestalten; welche, in ihren meisten Bestimmungen zwar der Schönheit eben dieser Gestalten analog, doch in so fern in einem umgekehrten Verhältnisse zu dieser steht, als sie nirgends die entsprechende Intensität, wie die Schönheit, erreicht, dagegen aber hinsichtlich der Extensität sie bei weitem übertrifft; indem sie namentlich in der Thierwelt und in den zahlreichen, aus Mangel edlerer Geistesbildung mehr oder weniger zur Thierheit herabgesunkenen Menschengeschlechtern recht eigentlich ihren Sitz hat und sehr weit verbreitet ist.

B) Der physiognomische Ausdruck.

§ 79.

Der Geist, der in der Naturschönheit sich nur als abstracte, des Fürsichseins entbehrende Allgemeinheit offenbaren

konnte, bewährt sich als Geist, d. h. als eine in ihrem Erscheinen zugleich fürsichseiende und alle Momente ihres besondern und einzelnen Daseins ausdrücklich in ihren allgemeinen Begriff aufnehmende und mit diesem ausgleichende Wesenheit, in dem körperlichen Dasein der geistigen Individuen — durch das, was man den physiognomischen Ausdruck nennt. Der Begriff von diesem schließt nämlich das allgemeine Gesetz in sich, daß alle absolut geistigen Eigenschaften oder Kräfte des Individuums in dessen sichtbarer Gestalt, besonders in den Gesichtszügen, Mienen und Gebärden, sodann auch in den Bewegungen, der Stimme u. s. w., zur Erscheinung kommen. Diese Erscheinung schwebt gleichsam in der Mitte zwischen Zeichen oder Andeutung eines Innern, und adäquatem oder selbständigem Ausdruck dieses Innern; und das Prädicat der Schönheit kommt ihr zu, wiefern sie ächtes Gemüth und Talent, das Prädicat der Häßlichkeit aber, wiefern sie ein ausgeartetes und bösartiges ausdrückt. Sowohl diese Schönheit aber, als auch diese Häßlichkeit, verhält sich insofern negativ gegen die Naturschönheit und Naturhäßlichkeit, als sie mit diesen nicht nothwendig in den nämlichen Individuen zusammentrifft; ja sogar die vollständig und gleichmäßig nach außen sich verbreitende Erscheinung der Naturschönheit stört, indem sie auf einen innerlichen, vor der unmittelbaren Anschau sich verbergenden und von dem Betrachter nur durch Reflexion aufzufindenden Mittelpunct hinweist.

Auch der Begriff des physiognomischen Ausdrucks gehört unter diejenigen, an denen das gegenwärtige dritte Buch der Aesthetik so reich ist, — welche, schon sonst vielfach besprochen und von verschiedenen Seiten her zur wissenschaftlichen Theorie zu erheben versucht, nur durch die Einreihung in den Begriffszusammenhang einer speculativen Aesthetik ihre rechte Stelle und mithin ihre eigentliche Erklärung finden können. — Allerdings muß hiebei sogleich bemerkt werden, daß nicht alles, was man gemeinhin unter diesem Worte zu begreifen pflegt, hieher gehört; sondern

daß nur jene höheren Bestimmungen des Geistes, welche auch schon als rein innerliche betrachtet dem Gebiete der Aesthetik oder anderer von der Idee des absoluten Geistes handelnder Wissenschaften anheimfallen — auch hinsichtlich jener ihrer äußern, körperlichen Erscheinung, welche man die physiognomische nennt, als Momente der ästhetischen Idee zu betrachten sind; während die entsprechende körperliche Erscheinung sowohl der allgemeinen Kräfte, Leidenschaften, Triebe u. s. w., als auch der besondern Charakterbestimmungen des endlichen Geistes, für diese Idee nur ein basisches Element ausmacht, welches durch sie zum Ausdruck des Höheren umgebildet wird. — Diese Physiognomik des endlichen Geistes ist es, welche, wenn auf sie das in dem § ausgesprochene absolute Princip der höheren oder ästhetischen Physiognomik übertragen, aber, der Natur dieses Gebiets zufolge, auf endliche oder rationale Weise durchgeführt wird, diejenigen Vorwürfe treffen, die in neuerer Zeit von vielen Seiten her laut geworden, jeden Versuch einer wissenschaftlichen Theorie über Physiognomik verdächtig gemacht und erschwert haben. — Es mußte nämlich das Verkennen der Bedeutung, welche das Physiognomische innerhalb des Gebietes der Aesthetik hat, nothwendig die Folge haben, daß die Ansichten darüber zwischen den beiden Extremen einherschwankten, entweder einer unbedingten Annahme der Nothwendigkeit, daß alles Geistige ohne Unterschied auch in der körperlichen Erscheinung auf eine sinnlich wahrnehmbare und verständig nachweisbare Art sich ausdrücke; oder aber einer gleich unbedingten Verwerfung dieser Nothwendigkeit, dergestalt, daß jeder Ausdruck solcher Art hiedurch zu etwas rein Zufälligem und für die Erkenntniß der Wahrheit Gleichgültigem herabgesetzt würde. Aus jener ersteren Ansicht entstanden die Lavater'schen und andere ähnliche Versuche einer sogenannten Wissenschaft der Physiognomik, — welche, indem sie das Zufällige und Gleichgültige zu der Würde eines gesetzmäßig Bestimmten und Nothwendigen erheben wollten, in der That hiedurch dasjenige, dem diese Würde allein mit Recht zugesprochen werden kann, unter den Standpunct seines wahren Begriffs herabzogen; indem sie nämlich seine Bestimmung aus einer irrationalen und nur der ästhetischen Anschau und speculativen Erkennt-

niß zugänglichen, in eine rationale, durch Calcul und endlich empirische Betrachtung ausfindig zu machende verwandelten. So war es eine unvermeidliche Folge jenes unstatthaften Bestrebens: daß man, indem man die Unhaltbarkeit seiner Principien einsah, nun nach der andern Seite hin gleichfalls das richtige Maaß des Verneinens überschritt, und mit der Möglichkeit einer in jenem endlich rationalen Sinne wissenschaftlichen Bestimmung der physiognomischen Momente, zugleich die Wahrheit und Gültigkeit aller und jeder auf dergleichen Momente gebauten Erkenntniß abzuläugnen wagte. — Indessen auch selbst jene Physiognomik des endlichen Geistes hätte nicht sowohl unbedingt verworfen, als vielmehr ihr Gehalt auf seine nothwendige Grenzbestimmungen, wie sich diese in den Wissenschaften der Psysiologie und Psychologie ergeben müssen, zurückgeführt werden sollen. Innerhalb dieser würde sie freilich nicht als eine selbständig für sich bestehende und abgerundete Wissenschaft haben gelten können; aber doch als Andeutung jenes Thatsächlichen, welches von einer Seite her freilich stets dem Zufalle und der Gewalt äußerer Mächte preisgegeben bleibt; und sie würde solchergestalt, ihrer Bestimmung zufolge, eine rationale Basis für die höhere, ästhetische Physiognomik abgegeben haben.

Was nun diese letztere betrifft: so enthielt eigentlich von jeher schon die Kunst, und insbesondere die Malerei, den factischen Beweis für die Wahrheit und die Nothwendigkeit ihres Gesammtinhalts. Denn wie hätte diese sich der menschlichen Gestalt und Gebärden als Ausdrucksmittel für das höhere Geistige, welches der eigentliche Gegenstand aller Kunst ist, bedienen können, wenn diese nicht von der Natur selbst, dieß zu sein, bestimmt gewesen wären? — Nichtsdestoweniger trat hier eben jene idealistische Ansicht der Kunst, die für die Theorie der letzteren die Folge gehabt hat, daß die Kunst von der Dienstbarkeit unter die Natur als sclavische Nachahmerin desselben befreit ward, mit einer solchen Erklärung jener in der Kunst gesetzten körperlichen Erscheinung des geistigen Innern auf, welche die Annahme eines Naturgesetzes dieser Symbolik entbehrlich zu machen schien. Nachdem man nämlich einmal die Unabhängigkeit der Kunst von der gemeinen, endlichen Erscheinung, und ihre Freiheit und

Selbständigkeit im Schaffen der höheren, geisterfüllten Erscheinung erkannte hatte: so war von hier aus nur ein Schritt zu der Behauptung, daß der Bezug auf das Fürsichsein des höhern Geistigen, der in dieser Erscheinung unverkennbar gesetzt ist, der Kunst ausschließlich zukomme und nicht ihr mit der natürlichen Wirklichkeit gemein sei; dergestalt also, daß die Bedeutung z. B. der Gesichtszüge, der Mienen, der körperlichen Haltung u. s. w., wohl zwar in der Kunst zum Ausdruck bestimmter geistiger Momente dienen, und als solcher Ausdruck von Allen, die für Idealschönheit überhaupt Sinn und Empfänglichkeit besitzen, erkannt und verstanden werde; an wirklichen Menschen aber entweder gar nicht vorkomme, oder, wo er vorkomme, unsicher und trügerisch sei. Gegen diese Behauptung nun kann, (da jener Begriff der Freiheit des künstlerischen Schaffens auf keine Weise aufgegeben werden darf) — nächst dem gesunden und gediegenen Sinne für das Physiognomische in der Wirklichkeit, welcher zu allen Zeiten von dessen Wahrheit und ächter Bedeutung das lautsprechendste Zeugniß abgelegt hat — nur das Eingehen in den speculativen Begriffszusammenhang schützen; der in dem Vorhergehenden uns von der Kunst zu einer ästhetischen Wirklichkeit hinüberführte, in welcher die physiognomische Schönheit und Häßlichkeit ein unentbehrliches Moment ausmacht. Der entscheidende Schritt zu der Einsicht in die wahre Bedeutung auch des Physiognomischen ward gleich am Beginne dieses dritten Buchs gethan; woselbst als das begriffmäßig Substantielle, in welches alle Kunst zurückgeht, d. h. welches sich zu ihr als der concrete, höher als sie selbst stehende Begriff und Inhalt ihrer reflectirten Erscheinung verhält, nicht eine der Idee der Schönheit jenseitige Allgemeinheit des Wesens oder des Erkennens, sondern die unendlich individualisirte Wesenheit des Gemüths und des Genius aufgezeigt ward. Denn obwohl diese zuvörderst nur in einer so abstract allgemeinen Bestimmung auftreten konnte, daß ihre Individualität noch nicht für eine und dieselbe mit jener Individualität der göttlichen oder auf das Göttliche bezogenen Idealgestalten galt, deren sichtbare oder auf andere Weise äußerlich wahrnehmbare Erscheinung die Kunst hervorgerufen hatte: so war doch bereits in ihrem Begriffe

dieß ausgesprochen, daß jenes Princip der Individualisation des absoluten Geistes nicht der Kunst allein angehört, und bloß die Erscheinung, aber nicht das Wesen dieses Geistes betrifft; sondern daß der letztere zu seiner absoluten Form auch in seinem Fürsichsein die Gestalt der Individualität und Persönlichkeit hat. Wenn nun weiterhin die allgemeine Nothwendigkeit, daß diese geistige Substanz des Genius nicht bloß, unter Voraussetzung ihres zeitlichen Daseins, durch ihre Thätigkeit in Erscheinung übergehe (— welches eben in der Kunst geschah), sondern an sich oder von vorn herein eine erscheinende, und die Aeußerlichkeit ihrer selbst sei — in dem Begriffe der Naturschönheit aufgezeigt ward: so unterscheidet sich von dieser Schönheit der Begriff des physiognomischen Ausdrucks nur dadurch, daß hier diese Aeußerlichkeit und Erscheinung dem Fürsichsein und der Innerlichkeit als in allen ihren Momenten gleich und entsprechend gesetzt wird; während dort nur eine allgemeine, aber noch nicht in der Einzelheit bewährte Identität des Wesens gesetzt worden war. Daß aber wirklich zu einer Erscheinung der gemüthlichen und genialen Innerlichkeit, welche zugleich Ausdruck dieser Innerlichkeit, und Bewährung oder Bekräftigung derselben ist, fortgegangen werden muß; und daß erst hiemit die Einsicht in die wahre Bedeutung und den Zusammenhang auch aller vorhergehenden Begriffe befestigt und vervollständigt wird: dieß wird deutlich erhellen, wenn wir jetzt den Sinn dieser neuen Stufe der ästhetischen Weltanschau näher in Erwägung ziehen.

In dem Begriffe der Naturschönheit war zuerst die Nothwendigkeit ausgesprochen worden, daß die Schönheit als erscheinendes Dasein des absoluten Geistes, außer ihrer innerhalb der Form des endlichen Geistes, sei es als Bestimmung dieses Geistes selbst, oder als Werk seiner Thätigkeit gesetzte Gestalt — auch noch eine Wirklichkeit jenseit dieses Geistes haben müsse, um sich als dessen höhere Macht und Substanz zu bewähren. In dieser Wirklichkeit mußte die Schönheit zuvörderst als vollständig von dem Geiste an die Natur entäußert auftreten; weil sonst die letztere nicht wahrhaft von jener durchdrungen und durch ihre Macht beherrscht werden könnte: gleichwie allenthalben die Nothwendigkeit nur dann durch das Freie bezwungen

wird, wenn dieses sich ihr vollkommen hingiebt und scheinbar gänzlich in ihr aufgeht. Wäre nun aber diese Gestalt der Schönheit die letzte: so würde hiedurch ein Widerspruch in ihre Idee gesetzt, welcher, durch keine höhere Einheit ausgeglichen, das gerade Gegentheil jener Bestimmung hervorbrächte, deren Gefodertsein auf den Begriff der Naturschönheit hinführte; nämlich statt der idealen Einheit der Natur und des Geistes in der Schönheit, eine doppelte Schönheit des Geistes einerseits, und der Natur andererseits; wodurch die Schönheit, statt als die höhere, substantielle Macht jener beiden, nur als ein äußerliches, gleichgültiges Attribut eines jeden von beiden erschiene. Es ist daher — wenn anders jener vorläufige Begriff von der Idee der Schönheit, der die bisherigen Bestimmungen herbeiführte, sich fernerhin bewähren soll — eine solche neue Bestimmung gefodert, in welcher die Schönheit der Natur sich nicht bloß mit geistiger Wesenheit überhaupt, sondern ausdrücklich mit der Schönheit des Geistes dergestalt identisch zeigt, daß in dem einzelnen Schönen jedem Momente seiner Naturschönheit ein Moment geistiger Schönheit entspricht, und umgekehrt. Denn so nur kann es sich bewähren, daß auch jene allgemeinere oder der individualisirten Geistigkeit entbehrende Schönheit wesentlich geistigen Charakters, und ein Moment der absolut geistigen Gesammtidee der Schönheit war. Der Geist, nämlich die Besonderheit und Einzelheit der geistigen Individualität, zeigt sich in dieser höheren Potenz der Naturschönheit als die Wahrheit jener Zufälligkeit, welche an der Naturschönheit das negative Zeichen der Abwesenheit des geistigen Fürsichseins ausgemacht hatte. — Ein körperlicher Ausdruck aber, welcher nur zufällig und zuweilen, zuweilen aber auch nicht, die geistige Substanz begleitete, wäre nicht wirklicher Ausdruck derselben, sondern eine ihr fremde und nur äußerlich mit ihr zusammengebrachte Wesenheit. An dem physiognomischen Ausdruck wird daher eben das an seine Anschau sich knüpfende Bewußtsein von der Nothwendigkeit und Unfehlbarkeit des Daseins jener geistigen Substanz ein wesentliches Moment seiner Schönheit, oder auch seiner Häßlichkeit ausmachen. Weshalb wir denn auch allgemein sehen, daß diejenigen, welche entweder durch

Barbarei, oder durch eine fehlerhafte Richtung der Geistesbildung dieses Bewußtsein verloren haben, auch gegen den unmittelbaren Eindruck jener Schönheit und Häßlichkeit meist unempfindlich bleiben. — Eben hier an dieser Stelle also, wo die Schönheit den äußersten Gipfel der Besonderung und Vereinzelung erreicht, wird sie recht eigentlich zugleich zum allgemeinen Begriffe einer über sie selbst hinausgehenden Innerlichkeit; nämlich zur Gewißheit von dem Dasein und der Wahrheit eines Innerlichen, welches als solches in der schönen Erscheinung, obgleich diese ein jedes seiner wesentlichen Momente begleitet und diesen im Einzelnen entspricht, doch keineswegs noch erschöpft und aufgegangen ist.

Indem aber die Schönheit solchergestalt ihre Aeußerlichkeit als innerliche setzt — muß sie als die ausdrückliche Negativität jener Schönheit, welche in der äußern Erscheinung als solcher den Begriff des absoluten Geistes realisirte, also namentlich und zunächst der Naturschönheit, bezeichnet werden. Zwar scheint sie auf den ersten Anblick mit dieser zusammenzufallen; weil auch die Naturschönheit zum individuell abgeschlossenen Dasein nur in eben solchen Geschöpfen gelangte, welche Träger der physiognomischen Schönheit zu sein bestimmt sind: ein Umstand, der bei vielen Betrachtern die Verwechslung beider zur Folge hat, und zu bewirken pflegt, daß entweder die Nothwendigkeit und der innere Gehalt der physiognomischen Schönheit in die Zufälligkeit der Naturschönheit, oder, häufiger noch, diese Zufälligkeit in jene Nothwendigkeit hineingetragen wird. Allein bei aufmerksamer Beobachtung zeigt sich, daß vielmehr umgekehrt durch die physiognomische Schönheit die Naturschönheit aufgehoben und gestört wird. Es setzt nämlich jene zwar allenthalben, wo sie auftritt, die Anlage zum schönen Bau des Körpers und zur anmuthigen Zusammenstimmung der verschiedenen Momente seiner sichtbaren oder auf andere Weise sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung voraus, und läßt diese Anlage gleichsam durch ihre eigene Erscheinung hindurchscheinen; aber nie zieht sie dieselbe zu derjenigen Wirklichkeit hervor, welche die Naturschönheit unabhängig von der physiognomischen erreicht. — Leicht zwar könnte man versucht sein, wenigstens ein zufälliges Zusammentreffen beider Schönheiten

in gewissen Individuen anzunehmen: allein auch dieß mit Unrecht; denn der Begriff der physiognomischen bringt es mit sich, daß dieselbe, wo sie eine natürliche Schönheit antrifft, sich ihrer gleichsam bemächtigt, und sie einerseits wirklich zerstört, indem sie ihre Momente aus jedem vorgefundenen Zusammenhange heraushebt und einem andern, individuell geistigen Zusammenhange einverleibt; andererseits jedoch zu einem Momente ihrer selbst sie verarbeitend, sie über jenes ihr erstes Dasein hinaus erhöht und steigert. In diesem Sinne kann man allerdings auch in Gestalten von ästhetisch-physiognomischem Ausdruck ein Mehr und ein Weniger von beigemischter oder vielmehr von ausdrücklich vorausgesetzter und beibehaltener Naturschönheit unterscheiden, welches von dem höhern oder niedern Grade der physiognomischen Schönheit als solcher noch getrennt ist. Allein auch dieses Mehr oder Weniger darf nicht für ein zufälliges gelten (— wofür es zu halten, vielleicht jener, freilich ungenaue Ausdruck eines Vorgefundenwerdens der Naturschönheit durch die physiognomische verleiten kann); — vielmehr liegt jederzeit, zwar nicht in der Quantität, wohl aber in der individuellen Beschaffenheit des physiognomischen Ausdrucks und dessen, was durch ihn ausgedrückt wird, der zureichende Grund dieses seines Begleitet- oder Nicht-Begleitet-seins durch mehre und entwickeltere Momente der Naturschönheit. — Im gemeinen Leben freilich, wo man den Adel des physiognomischen Ausdrucks nur etwa als ein einzelnes Moment der übrigen Körperschönheit unterzuordnen pflegt, pflegt auch in Fällen des Zusammentreffens beider, oder des Gesetztseins der körperlichen Schönheit durch physiognomischen Ausdruck, das Mehr oder Minder der ersteren für das absolute Maaß der Schönheit überhaupt zu gelten; wogegen die höhern oder niedern Stufen des Ausdrucks kaum in Anschlag gebracht werden. Es verleitet nämlich jene negative Stellung des physiognomischen Ausdrucks gegen die Naturschönheit leicht dazu, dem Ausdrucke überhaupt den Charakter der Schönheit abzusprechen, und ihn, auch wenn man seine wesentliche und untrügliche Bedeutung in Bezug auf den fürsichseienden Inhalt anerkennt, doch für ein entweder ästhetisch gleichgültiges, oder höchstens in

einem anderweiten Zusammenhange, (dergleichen eben die physische Schönheit des Körpers wäre) ästhetische Wirkung ausübendes Moment zu erklären. Nicht als ob die Wirkungen, welche die physiognomische Schönheit hervorbringt, im Allgemeinen geringere wären, als welche die physische; — vielmehr wird sich weiter unter zeigen, wie gerade die tiefste und umfassendste — das Erwecken der Freundschaft und der Liebe — mehr jener, als dieser angehört. Allein weil man die Schönheit überhaupt, wegen ihres Gegensatzes zur Wahrheit und zur Güte, vornehmlich in demjenigen, was durch seine bloße Erscheinung wirkt und keiner Ergänzung durch ein Inneres bedarf, zu suchen gewohnt ist: so lag es allerdings nahe, den Gegensatz jenes unmittelbaren, aber minder tief Wirkenden, zu diesem, dessen Wirkung eine langsamere und mehrfacher Vermittlungen bedürftige ist, als den Gegensatz von Schönheit überhaupt zu einer nicht mehr unter die Kategorie der Schönheit gehörenden und äußerlich nicht nach ihrem Selbst, sondern nur durch Zeichen erscheinenden Geistigkeit anzusehen.

Auch die allgemein nachweisbaren Charakterzüge des physiognomischen Ausdrucks bestimmen sich nach dem Verhältnisse seines Begriffs zur Naturschönheit. Wie die letztere in der gesammten Form des Körpers: so hat der erstere, was das Moment des ruhenden Sichtbaren betrifft, vornehmlich in den Formen des Gesichts seine Stelle; — ohne jedoch die übrigen Glieder des Körpers von der Theilnahme an ihm geradehin auszuschließen, und auch, ohne die Unterscheidbarkeit der physischen Schönheit von der physiognomischen in besonderem Bezug auf das Gesicht hiedurch aufzuheben. Ueberhaupt aber hört in der physiognomischen Schönheit jenes Uebergewicht des Ruhenden und Sichtbaren vor den übrigen, bewegten und in andere Sinne, namentlich in das Gehör fallenden Momenten auf, welches in der Naturschönheit statt fand: weil der geistige Mittelpunct der Erscheinung, welcher dort in der Erscheinung selbst lag, hier hinter die Erscheinung in die Innerlichkeit des Geistes zurücktritt; von welcher nunmehr alle sinnlich wahrnehmbaren Momente gleichmäßig als Attribute gelten. Auffallend ist der Unterschied beider Schönheiten innerhalb des Gebietes der Sicht-

barkeit, besonders in Bezug auf ein Moment, welches ausschließend dem Physiognomischen angehört, nämlich auf die Schönheit des Auges; welches, aller räumlich bestimmten Formen ermangelnd, und nie ruhend, sondern unablässig bewegt, dennoch in seinem scheinbar chaotischen Strahlengewirre die eigentliche Bestimmtheit der höheren geistigen Individualität ausdrückt. An diesen Ausdruck des Auges, welcher gleichsam jenen innerlichen Mittelpunct am reinsten, unmittelbarsten und vollständigsten in die Aeußerlichkeit überzutragen strebt — schließt sich zunächst zwar der Ausdruck der übrigen, beweglichen und bewegten Gesichtszüge an; indem diese auch im Zustande der Ruhe diejenigen Bewegungen ausdrücklich zur Anschau bringen, deren unablässige Wiederholung zur allmählichen Bildung des Typus und Charakters der Gesichtsbildung mitgewirkt hat. Sodann aber auch die Bewegung und Haltung des übrigen Körpers, deren physiognomisches Princip eben so sehr von der Willkühr, welche das Mechanische dieser Bewegungen bestimmt, unterschieden ist, wie andererseits auch von der Naturnothwendigkeit, welche den physischen Bau des Körpers, und, vermöge ihrer Durchdringung mit jener oben bezeichneten Allgemeinheit des absoluten Geistes, dessen nicht physiognomische Schönheit erzeugt. — Alles dieses zusammen, und eben so auch das Physiognomische der Sprache, welches weniger in dem physischen Klange der Stimme, (wiewohl auch dieser dadurch modificirt wird) als in dem Rhythmus und Accent besteht — bildet vereinigt ein mit sich selbst zusammenstimmendes Ganze des Ausdrucks; dessen einzelne Momente jedoch eben so sehr, jedes für sich allein, als, sie alle in ihrem Zusammenhange unter einander betrachtet, von physiognomischer Bedeutung sind. Eben dieser Ausdruck bleibt bei jedem Individuum seinem wesentlichen Charakter nach durch alle Lebensalter hindurch einer und derselbe; und statt, gleich der Naturschönheit, nach vorübergegangener Jugendblüthe abzunehmen und endlich ganz zu verschwinden, steigert und befestigt er sich vielmehr fortwährend bis an das Endziel des irdischen Lebens, und giebt sich hiedurch als ein auch in seiner Besonderheit und Einzelheit Ewiges und Unvergängliches kund. Wie er denn auch alles dasjenige, was diese seine individuelle Unvergäng-

lichkeit gefährden könnte, dadurch bezwungen und aufgehoben zu haben zeigt, daß er in diesem Wechsel der Lebensalter seine äußern Momente und Bestandtheile unaufhörlich verändert, aber, weit entfernt, in dieser Veränderung unterzugehen, diese selbst vielmehr zum Mittel macht, dasjenige successiv vollständig auszudrücken, dessen Ausdruck in jedem einzelnen Zeitpuncte ein ungenügender bleiben würde. — Gegen den physischen Unterschied der Geschlechter verhält er sich insofern gleichgültig, als derselbe auf keine andere Weise in ihm zur Erscheinung kommt, als wie auch jeder andere Unterschied von denen, die entweder allein, oder zugleich mit der endlichen Natur auch das Tiefste des Gemüths und Geistes betreffen.

Was aber jenes Innere selbst betrifft, welches der Inhalt des physiognomischen Ausdrucks ist: so fällt dieses im Allgemeinen zwar unter die im vorigen Abschnitte durchgegangenen Begriffbestimmungen der Subjectivität des Gemüths, Talents und Genius; im Besondern und Einzelnen jedoch macht nicht eigentlich diejenige Bestimmtheit, die durch die Particularisation des Talentes in jene subjectiven Gestaltungen kommt, den individuellen, physiognomischen Charakter aus; sondern vielmehr die Totalität des geistigen und ethischen Inhalts, welcher sich im Leben durch die Thätigkeit des Gemüths und Talents erzeugt, und, insofern er ein absolut geistiger ist, über die ästhetische Sphäre hinaus in die der ethischen und religiösen Begriffe übergeht. Der Begriff des Physiognomischen enthält daher von jenem Hinüberweisen der schönen Erscheinung über sich selbst und über die in ihr aufgehobene endliche Wirklichkeit in ein höheres Gebiet, und von jener religiösen Bedeutung dieser Erscheinung, deren bereits oben in Bezug auf den Kunstbegriff gedacht werden mußte — die Wahrheit, oder den eigentlichen, ästhetischen und ethischen Sinn. Denn wenn anderwärts das Göttliche, auf das sich die Schönheit bezog, ein noch Entferntes bleibt: so ist in der physiognomischen Schönheit dieses Göttliche unmittelbar gegenwärtig und nicht nur die allgemeine oder abstracte, sondern die concrete nnd individualisirte Substanz der schönen Erscheinung; insofern nämlich diese Substanz für die wahrhafte und nothwendige Ausfüllung des Gemüths zu gelten hat,

welches, in jenen seinen beiden Geschlechtern, die wir (§ 72.) Seele und Geist nannten, die allgemeine subjective Grundlage und Form dieser höheren Persönlichkeit ausmacht. Diese ethische Individualität — welche sich nicht nur gegen alle endlich psychologischen, angeborenen und erworbenen Eigenschaften, sondern auch gegen die Formbildungen des Talents durchaus irrational verhält — ist das auf adäquate Weise in jeder individuellen Physiognomie Ausgedrückte; und die Schwierigkeit des Verständnisses, und noch mehr der äußerlichen Beschreibung und Bezeichnung derselben, liegt eben in dieser Irrationalität jener höheren Region, der das Ausgedrückte angehört, gegen alle niederen; nicht aber in der vermeintlichen Mangelhaftigkeit, Lückenhaftigkeit oder Unsicherheit ihres Ausdrucks. Aufgehoben und theilweise ausdrücklich erhalten ist in diesem Höheren allerdings auch das Niedere: daher man denn allerdings häufig auch bestimmte Talente, Leidenschaften, Bildungsstufen u. s. w. in Physiognomien von ächt ästhetischer Bedeutung ausgedrückt finden kann. Doch würde es bei jeder solchen Physiognomie irrig sein, wenn man den Ausdruck ausschließend auf dergleichen Momente beziehen wollte; sondern allenthalben bleibt vielmehr das Ethische die Hauptsache. — Insbesondere aber ist noch darauf zu achten, wie durch diesen wesentlichen und gediegenen Kern der Physiognomie auch der Ausdruck aller zeitlich vorübergehenden inneren Bewegungen, welcher für sich allein betrachtet nicht dem ästhetischen Gebiete, sondern dem gemein psychologischen und physiologischen angehört, eine eigenthümliche Ausprägung erhält; wodurch er in Wahrheit zu einem Momente jenes höheren Physiognomischen umgestaltet wird.

Daß es übrigens in diesem Ethischen der Gegensatz von Gut und Böse sein wird (— da es innerhalb dieser absolut geistigen Sphäre zwischen diesen beiden kein Mittleres giebt) — welcher dem physiognomischen Gegensatze des Schönen und des Häßlichen entspricht, möge hier, wo in diese Begriffe nicht tiefer eingegangen werden kann, nur flüchtig angedeutet sein. — Wesentlicher für diesen Zusammenhang ist es, die besondere Bestimmung der physiognomischen Häßlichkeit noch ausdrücklich

hervorzuheben; die, wie sich aus dem Vorhergehenden ergiebt, im Allgemeinen zwar auf entsprechende Weise hier, wie in andern Gebieten der ästhetischen Idee, der Schönheit als deren Verfälschung und Verkehrung gegenübersteht; zugleich aber eben durch ihre unmittelbarere Verknüpfung mit dem wirklichen Bösen, die Bedeutung der Häßlichkeit überhaupt deutlicher als anderwärts, an den Tag bringt. Nichtsdestoweniger wird gerade hier diese Häßlichkeit allgemeiner noch, als die physiognomische Schönheit, oder als die Häßlichkeit in anderen Gebieten, übersehen und verkannt; eben weil sich in ihr die Schwierigkeiten, die dem Verständniß jener Schönheit einerseits, und dem dieser Häßlichkeit andererseits im Wege stehen, begegnen. Insbesondere trägt zur Erhöhung dieser Schwierigkeiten noch ein Umstand bei, der übrigens für die Einsicht in die Natur und den Begriff der Schönheit überhaupt höchst lehrreich ist: nämlich das Verhältniß dieser Häßlichkeit zur Naturschönheit und Naturhäßlichkeit. Dieses Verhältniß ist nicht etwa, wie man leicht zu erwarten versucht sein könnte, ein unmittelbares oder directes; sondern die physiognomische Häßlichkeit liebt vielmehr, sich auf entsprechende Weise, wie die ihr gegenüberstehende Schönheit, an eine gewisse, der Anlage und theilweise der Wirklichkeit nach gegebene Naturschönheit anzuknüpfen, oder den Individuen, an denen sie selbst erscheint, solche Schönheit zu ertheilen. Es ist nämlich hier die Naturschönheit das durch die Natur oder den Begriff der Sache selbst gegebene Symbol für die in dem Begriffe der Häßlichkeit ursprünglich enthaltene, aber durch ihn zerstörte und verzerrte Schönheit; und es kann hier eben darum diese Schönheit wenigstens scheinbar von der Häßlichkeit unterschieden, und dennoch mit dieser zu einem individuellen Ganzen vereinigt auftreten, weil sie beide dem Begriffe nach verschiedenen, aber durch die Macht eines im Innern waltenden Geistes zusammengebundenen Sphären angehören. Allerdings wird für den aufmerksamern Betrachter auch diese Schönheit, eben wegen ihrer organischen Einheit mit dem Ausdrucke, sich in allen ihren Theilen von dem Geiste der Häßlichkeit inficirt zeigen. Allein weil dieser Geist nicht der eigene der physischen Schönheit und Häßlichkeit, sondern ein derselben frem-

der ist: so kann mit wenigstens gleich triftigem Grunde diese Schönheit fortfahren, als Schönheit angesehen und empfunden zu werden; — wie ja selbst in der Kunst, wo doch jene Infection, wegen der Identität der Begriffsstufe, eine noch innigere ist, die in dem Häßlichen aufgehobene Schönheit häufig als eine davon trennbare hervorgezogen und als Schönheit empfunden zu werden pflegt. — Uebrigens ist auch diese Beziehung der physiognomischen Häßlichkeit auf die Naturschönheit eine solche, die, obgleich nur scheinbar und nicht in Wahrheit dem Zufalle unterworfen, doch andererseits auch nicht auf ein rein quantitatives Verhältniß zurückgeführt werden kann, sondern nach der qualitativen Verschiedenheit des Ausdrucks unendlich verschiedenartige Modificationen annimmt. Es ist nämlich auch ein Uebergang der Naturschönheit nicht in Indifferenz, sondern in Naturhäßlichkeit gar wohl möglich, und kommt häufig vor: theils dergestalt, daß in gewissen Individuen die Naturschönheit von vorn herein in Naturhäßlichkeit verkehrt ist; theils und vornehmlich im Fortgange des Lebensalters: wo man allenthalben mehr oder minder deutlich bemerken wird, wie der physiognomisch häßliche Ausdruck auch in dem Physischen keine Indifferenz duldet, sondern ein unmittelbares Umschlagen der anfangs vorhandenen Schönheit in Häßlichkeit bewirkt. — Abgesehen übrigens von dieser erst mittelbar durch ihn selbst hervorgerufenen Häßlichkeit: so hat auch dieser physiognomische Ausdruck, eben so wie der schöne, seinen Hauptsitz in den Augen; deren entweder stechender oder hohler Blick eben so unfehlbar auf ein zerrissenes und verschrobenes Gemüth schließen läßt, wie der kräftige, frei und heiter glänzende auf ein edles und gesundes; — und nächstdem mehr in der Bewegung, Haltung und Sprache, als in dem eigentlichen Körperbau; da dieser letztere eben vorzugweise von der physischen Schönheit oder Häßlichkeit occupirt gehalten wird.

§ 80.

Von der unmittelbaren körperlichen Erscheinung aus setzt sich der physiognomische Ausdruck in diejenigen Handlungen und

Werke des geistigen Individuums fort, welche nicht durch bloß mechanische oder Verstandesthätigkeit, sondern unter Mitwirkung des gesammten geistigen Selbst vollbracht werden. Man kann dieses, von der Persönlichkeit abgelöste und in äußere Gegenständlichkeit eingegangene Physiognomische durch die Worte Styl und Manier bezeichnen; — durch welche indeß zugleich auch der dialektische Uebergang desselben in den Begriff der Sitte angedeutet wird. Im engern Sinne wird namentlich das Wort Styl mit Recht dem physiognomischen Gepräge der schriftlichen Rede vorbehalten; da in diesem sich die allgemeine Begriffbestimmung des Styls und der Manier am reinsten und am vollständigsten realisirt.

Wie wir oben von dem physiognomischen Ausdrucke überhaupt den Satz aufstellten, daß in ihm die gesammte geistige Individualität, sofern dieselbe nämlich der Welt nicht des endlichen, sondern des absoluten Geistes angehört, enthalten sei: so hat man dasselbe auch sonst schon, sogar von einem solchen Physiognomischen behauptet, welches dem Kerne der Individualität noch ferner zu stehen scheinen kann; nämlich von dem Physiognomischen der schriftlichen Rede, — in dem bekannten Ausspruche: „daß der Styl der ganze Mensch sei." — Die wesentliche Gleichartigkeit des individuellen, geistigen Gepräges, welches diesem Style, und auf entsprechende Weise anderem objectiven, durch die Thätigkeit eines geistigen Subjects gewirkten Dasein eingedrückt ist, mit dem physiognomischen Ausdruck des Körpers — kann nicht bezweifelt werden, sobald man nur hinsichtlich des letzteren zugesteht, daß er den individuellen Geist dieser Persönlichkeit, und keinen andern ausdrücke: denn daß jenes Gepräge denselben Geist ausdrücken müsse, dafern es überhaupt einen Geist ausdrückt, erhellt von selbst. Auch ist der Uebergang von jenem, gewöhnlich allein so genannten Physiognomischen, zu diesem Ausdrucke des Styls keineswegs ein verborgener und schwer aufzufindender; sondern er ist durch den Begriff beider gegeben, — oder vielmehr, das erstere Physiogno-

mische ist selbst dieser Uebergang, indem es zugestandener Maaßen seinem größern Theile nach in Bewegungen besteht, die eben so, wie jene Handlungen und Werke, von der Willkühr abzuhängen scheinen, aber, gleich diesen, ihrem wesentlichen Charakter nach nicht aus der Willkühr, sondern aus dem innersten Wesen des Geistes stammen, und dieses Wesen in äußerliche Erscheinung umsetzen. — Erst durch diese seine Hineinbildung in die von den Individuen hervorgerufene Objectivität wird der physiognomische Ausdruck zum vollständigen Gegenbilde der Naturschönheit: denn dieses objective Physiognomische steht in entsprechendem Sinne, und nur gleichsam in umgekehrter Ordnung, jenem subjectiven gegenüber, wie dort die landschaftliche Schönheit der individuellen organischen. Wie nämlich die Landschaft die Allgemeinheit des an die Natur entäußerten Geistes enthielt: so der Styl die Allgemeinheit des, aus der Natur in sein eigenthümliches Element, das Element der Thätigkeit und der geistigen Schöpfung zurückkehrenden Geistes; freilich nunmehr als eine solche, in der die Besonderheit und Einzelheit auf adäquate Weise enthalten ist.

Die Worte Styl und Manier, obgleich sie im Einzelnen eben so häufig in dem hier bezeichneten Sinne gebraucht werden (— welchen Sprachgebrauch wir darum für den richtigen erklären möchten, weil durch ihn ein Begriff, der sonst ohne Namen bleiben würde, mit einem solchen versehen wird) — pflegen in ästhetischen Theorien meist auf zwar verwandte, aber einseitigere Begriffbestimmungen übertragen, und demzufolge die Lehre von ihnen in der Kunstlehre abgehandelt zu werden. Man bezeichnet sie nämlich als „die Art und Weise, wie die Kunst durch die künstlerisch schaffenden Individuen behandelt werde" — eine sehr allgemeine und unbefriedigende Bezeichnung, bei der es selten gelingt, die Nothwendigkeit begriffmäßiger Unterschiede innerhalb dieser Kategorien deutlich zu machen. Das Styl und Manier auch in der Kunst in Frage kommen und von hoher Bedeutung sind, wird in Folge der Stellung, welche wir diesen Begriffen hier geben, keineswegs geläugnet; vielmehr erkennen auch wir die Kunst für eines der wichtigsten Gebiete, auf denen jene, sowohl nach ihren allgemeinen Eigen-

schaften, als auch nach ihren besondern und individuellen Unterschieden auftreten müssen; dergestalt, daß alle Kunstschönheit in Wahrheit zugleich als physiognomische Schönheit des Styles oder der Manier wird bezeichnet werden können. Allein auf entsprechende Weise, wie wir es als einseitig erkennen mußten, wenn in den meisten ästhetischen Theorien die Begriffe des Talents und des Genius nur als bedingende Werkzeuge des Hervorbringens von Kunstwerken in Betracht gezogen wurden: müssen wir auch hier diese wahrhafte Objectivität des Talentes und des Genius, den Styl, für eine gediegnere und umfassendere Gestaltung der ästhetischen Idee erklären, als dieselbe wäre, wenn ihre Realität nur für ein Attribut oder einen Modus des Kunstbegriffs gelten sollte. — Diese Einsicht ist hier um so unentbehrlicher, als, ausschließend auf die Kunst bezogen, der Styl fast nur als eine Beschränkung und Verunreinigung der Kunstschönheit erscheinen könnte. Denn diese Schönheit ist ihrem abstracten Begriffe nach um so vollkommner, je mehr in ihr die besondere Beschaffenheit des künstlerischen Individuums in die Allgemeinheit der Idee aufgeht: — man müßte daher den Begriff des besten oder des ächten Styls mit dem Begriffe der Kunst selbst, und die Begriffe seiner Arten mit den Verschiedenheiten der Kunst nach ihrer Form und ihrem Inhalte identisch nehmen, wenn man nichtsdestoweniger den Styl von dem Standpuncte des Kunstbegriffs als solchen aus würdigen wollte. In Wahrheit aber verhält sich die Schönheit des Styls zu der Kunstschönheit, wie eine dialektisch höher stehende Allgemeinheit zu der niedriger stehenden und in sie aufgehobenen Besonderheit. Die Kunstschönheit geht in die des Styls als in ihren Grund zurück; indem die Schönheit der einzelnen Kunstwerke sich als einen einzelnen, für sich unselbständigen Theil einer gemeinschaftlichen Schönheit aller Werke und Aeußerungen des Künstlers zeigt, die ihren organischen Mittelpunct in dem Innern des künstlerischen Gemüthes und Talentes hat. — Allerdings ist in dieser Schönheit dasjenige aufgehoben, was dort die individuelle, organische Einheit des einzelnen Kunstwerks ausmachte; und deshalb kann durch die Betrachtung des Styls die Betrachtung der Kunst als solcher nie entbehrlich gemacht werden. Die Kunstschönheit als

Schönheit des Styls wird anderer Schönheit, die nicht eigentlich, Kunst ist, gleichartig: — ohne daher die Eigenthümlichkeit jener, (die durch diese allgemeinere, als ein in ihr aufgehobenes Moment sogar gefodert wird) auszutilgen, kommt es hier nur darauf an, eben dieses mit anderem ihr Gemeinschaftliche, d. h. eben das Physiognomische, in seiner Bedeutung für die ästhetische Idee aufzufassen.

Styl und Manier erscheinen zufolge des Gesagten in mehrfacher Beziehung als das lebendige Mittelglied zwischen dem Mikrokosmus des individuell in sich abgeschlossenen schönen Gegenstandes, oder auch des subjectiven, das Fürsichsein der Schönheit darstellenden Individuums, und dem Makrokosmus der absolut geistigen Idee, als deren Glieder jene Mikrokosmen erkannt werden sollen. Das Kunstwerk wird durch den Styl zunächst als Bruchstück aus einer ins Unbestimmte fortgehenden Reihe physiognomisch bedeutsamer Aeußerungen einer talentbegabten Persönlichkeit ausgesprochen. Diese Persönlichkeit selbst aber entäußert sich durch eben diesen Begriff des Styls ihrer subjectiven, geistigen und körperlichen Unmittelbarkeit, und giebt sich ein Dasein außerhalb ihrer selbst, wodurch sie sich ihrerseits in eine höhere, objective Allgemeinheit hineinbildet. Diese Allgemeinheit ist zunächst keine andere, als die Allgemeinheit der geistigen Erscheinungswelt, d. h. der Handlungen und Wirkungen des Geistes als Geistes überhaupt; — unter welchen also mittelst des Stylbegriffs vieles zu Schönem wird, was ohne diesen Begriff nicht unter die Kategorie der Schönheit gehört haben würde: nämlich alles, was von dazu fähigen und berufenen, d. h. von gemüth- und talentbegabten Individuen, und von diesen als solchen, und nicht als von mechanisch wirkenden Kräften ausgeht. Es ist der Styl, welcher den Thaten geschichtlicher Charaktere, so wie nicht weniger auch solchen Handlungen gemüth- und charaktervoller Menschen, die ihre unmittelbare Wirkung nur über kleinere Kreise erstrecken, ein individuelles, und zugleich die Allgemeinheit des Geistes klar durch sich hindurchscheinen lassendes Gepräge ertheilt; dergestalt, daß die anschauliche Erzählung oder Erinnerung dieser Handlungen, auch ohne weitere Kunst oder sonstige Schönheit der Darstellung, einen

ästhetischen Eindruck hervorbringt, — der allerdings noch beträchtlich erhöht wird, wenn er, bei der Anschau eines unmittelbar Erlebten, sich durch das übrige Physiognomische unterstützt findet, auch bis in das kleinere Detail verfolgt werden kann. Vor allem andern aber giebt sich in dem Ausdruck dessen, was mit Recht als das unmittelbarste und insbesondere als das reinste Werk des Geistes als solchen angesehen werden kann, allerdings sowohl die allgemeine Schönheit oder Häßlichkeit, als auch der besondere physiognomische Ausdruck des Styls am klarsten und mächtigsten kund: — in der zum objectiven Gedankenausdruck gestalteten Sprache, oder der Rede. Von dieser allein — da bei eigentlichen Handlungen sich nie genau die Grenze angeben läßt, wo sie ethisch und ästhetisch bedeutsam zu sein aufhören, oder, nach Beschaffenheit des Charakters der handelnden Person, aufhören können; bei dem objectiven Gedankenausdruck aber in sinnlich wahrnehmbaren Gestalten jeder Art ein specielles Talent gefodert wird, um ihn, wie zu einem künstlerischen, so auch zu einem physiognomischen zu machen — kann man ganz allgemein und ohne Einschränkung auch in Bezug auf alles Einzelne behaupten, daß in ihr allenthalben neben dem willkührlichen Ausdruck bestimmter Gedanken zugleich ein unwillkührlicher Ausdruck von dem allgemeinen Wesen und Charakter des Sprechenden enthalten ist; entweder negativ durch Abwesenheit der physiognomischen Schönheit oder Häßlichkeit, oder positiv durch die Anwesenheit der einen oder der andern in durchaus individueller und charakteristischer Gestalt. Es ist dieser nothwendige und unfehlbare Zusammenhang des Charakters der Rede mit dem Charakter des Sprechenden abzuleiten aus einer ausdrücklichen Bestimmung der Sprache als solcher für diesen unwillkührlichen und irrationalen eben so sehr, wie für den willkührlichen oder rationalen Ausdruck des Geistes: — eine Bestimmung, die keineswegs befremden wird, wenn man die Natur dieses denkwürdigen Gebildes in Erwägung zieht, welches, obgleich zunächst als äußeres, todtes Werkzeug der Geistesthätigkeit endlicher Individuen dienend, dennoch gleich von vorn herein mehr, als nur ein solches Werkzeug ist; nämlich ein lebendiger Organismus, durch den alle sinnlichen und geisti-

gen Momente, die in ihn eingehen, zugleich umgebildet und zu Gliedern einer geistigen Allgemeinheit, die aber zugleich die individuellste Besonderheit ist, verarbeitet werden. Denn indem der subjective Geist die Sprache solchergestalt nicht als ein ihm äußerlich bleibendes Mittel zu seinen Zwecken handhaben kann, sondern beim Gebrauche derselben sich, um sie zu beherrschen, seinem eigensten Wesen und Selbst nach in sie hineinbilden muß: so folgt hieraus, daß umgekehrt auch wiederum die Sprache nicht bloß sich der Willkühr jedes einzelnen Individuums fügen, sondern auch, insofern sie dieß thut, zugleich die geistige Eigenthümlichkeit des Sprechenden dergestalt aufnehmen wird, daß eine behartliche Wiederkehr der nämlichen oder ähnlichen Eigenschaften die organische Gestalt der Sprache selbst bestimmt. Unter diesen Eigenschaften aber behaupten diejenigen, welche in das Bereich des absoluten Geistes gehören, den ersten Rang; und sie sind es, deren Ausdrucke auch hier das Wort Styl eigentlich vorbehalten bleibt: von welchem Worte sich aus dem Gesagten zugleich dieß rechtfertigt, daß seine engere Bedeutung häufig eben auf diese Gestaltung der Sprache und Rede beschränkt wird. — Von dem Sprach- oder Redestyle gilt daher auch vorzugweise dasjenige, was wir von dem Style im Allgemeinen noch zu bemerken haben.

In Bezug nämlich auf das Verhältniß des Styls zu dem Physiognomischen der körperlichen Erscheinung ist nicht unerwähnt zu lassen, daß, obgleich beide sowohl einerseits die unmittelbare oder angeborene absolut geistige Natur jedes Individuums, als auch andererseits die durch Bildung und selbstbewußte Thätigkeit erworbene Gestaltung desselben ausdrücken, — doch in der körperlichen Erscheinung der Ausdruck der letzteren vorherrschend ist. Da nämlich der Styl auf keine andere Weise zum Dasein kommen kann, als in solchen Thätigkeiten des Geistes, in denen Willkühr und besonnene Berechnung freien Spielraum haben: so folgt, daß aus der Beschaffenheit, dem Zusammenhange und der Form der dargestellten Gedanken unmittelbar der Grad der Bildung und des Selbstbewußtseins sich ergeben wird, auf welchem das Individuum steht. In diesem Sinne hat man nicht Unrecht, wenn man den Werth namentlich

des Redestyles, sodann aber nicht weniger auch des Styles in allen andern Formen der Geistesthätigkeit und des Gedankenausdrucks, eben so sehr nach der durch Bildung erworbenen Klarheit, Bündigkeit, Fülle und Sicherheit abschätzt, wie andererseits nach dem angeborenen Adel und der Kraft desselben; und ihn eben so sehr für etwas Erlernbares, wie andererseits für etwas Angeborenes und durch keine Kunst oder absichtvolle Bemühung zu Ersetzendes erklärt. Allerdings nämlich ist die ausdrückliche Sorgfalt, die auf die Zweckmäßigkeit des Styls gewandt wird, wiefern derselbe Mittel zum bewußten willkührlichen Gedankenausdruck ist — sobald sie mit Erfolg gekrönt wird, das sicherste Zeichen derjenigen Reife der angeborenen Anlagen, die allein durch selbstbewußte Anstrengung erreicht werden kann; und von dieser Seite heißt auch selbst in physiognomischer Hinsicht ein guter Styl mit Recht derjenige, welcher das ist, was er zufolge der persönlichen Anlagen des Individuums sein kann, und zufolge des besondern Begriffs der geistigen Productionen, in denen er erscheint, als deren Körper betrachtet, sein soll. Daß diese geflissentliche Ausbildung des Styls mit der individuellen Eigenthümlichkeit desselben nicht nur nicht unvereinbar ist, sondern sogar ausdrücklich auf den Gewinn der zweckmäßigsten Art und Weise, diese Eigenthümlichkeit frei gewähren zu lassen und sie in sich abzurunden, gerichtet sein kann: dieß wird durch das Wort Manier angedeutet, welches, im guten Sinne gesagt, eben eine solche absichtliche und bewußte Ausbildung und Anwendung des individuell charakteristischen Styles bezeichnet. Wiewohl dieses Wort häufiger noch eine schlimme Nebenbedeutung annimmt, und einen durch geflissentliche, eitle Uebertreibung dieses Charakteristischen entweder in Geistlosigkeit, oder in Häßlichkeit ausgearteten Styl anzeigt. — Für einseitig und irrig aber müssen wir es erklären, wenn die Werthschätzung des Styls, wie häufig besonders ehemals geschah, auf das Mehr oder Minder jener gegenständlichen Zweckmäßigkeit beschränkt wird, welche bei nicht ganz fehlenden Anlagen durch Studium und Uebung erreicht werden kann. Auch die Grade der Naturkraft des Styls oder seiner Anlage zur Schönheit, die schon als Anlage selbst eine gewisse Schönheit ist, sind in Wahrheit unend-

liche; und die Grade der Intensität des Gemüths, des Talents und des Genius können in dem Style deutlicher noch, als selbst in dem körperlich Physiognomischen, wahrgenommen werden. Daß aber neben diesen quantitativen Unterschieden die qualitativen des Styls als Styles durchaus nur dieser Naturanlage angehören: dieß kann nicht geläugnet werden, wenn man nicht den Begriff des Styls als physignomischen Momentes selbst aufheben will. — Auch die Gattungen des Styls würden, wenn man eine den Begriff des Styls als solchen ausdrückende und nicht ihm mit anderem gemeinschaftliche Classificirung desselben auffinden wollte, schicklicher nach den subjectiven Unterschieden der geistigen Individuen, die in dem Style erscheinen, als, (wie gewöhnlich geschieht) nach objectiven der behandelten Gegenstände bestimmt werden. So ist namentlich der Gegensatz jener beiden Geschlechter des Gemüths (§ 72.), von höchster Wichtigkeit, wie für alles Physiognomische überhaupt, so insbesondere auch für den Styl; indem er eine solche Eintheilung desselben begründet, worin der Gegensatz als solcher aufgenommen und ausgedrückt, aber zugleich auch das Hinausgehen der physiognomischen Objectivität über den Gegensatz in der Gestalt einer dritten, gegen jene beiden Geschlechter sich gleichgültig verhaltenden Gattung ausdrücklich gesetzt ist *).

---

*) Es giebt von diesem Gesichtspunct aus drei Hauptgattungen des Styls, nach denen eben so deutlich die mächtigsten Genien und die größten Meister des Styls sich unterscheiden, wie alle diejenigen, in denen auch bei einem geringern Grade des Talents nur irgend ächtes Gemüth wohnt: so daß also nur die ganz Gemüthlosen, wenn auch des äußerlichen Scheins des Talentes, und einer kunstreichen Bildung nicht Entbehrenden von diesem Stylbegriffe ausgeschlossen bleiben. Die erste Gattung ist, in ihrer höchsten Reinheit und Vollendung, (welche freilich nur von eigentlichen Genien erreicht werden kann) der Ausdruck der reinen Intelligenz, wie diese sich ohne äußere Zweckbeziehung objectivirt; daher sie in dieser ihrer Vollendung nothwendig als kalt, und, gleich dem reinen, frischen Quellwasser (dem mythischen Wasser der apollinischen Begeisterung, welches das mythologische Symbol für diesen Styl ist), eigenschaft- oder qualitätlos erscheint. Sie gehört ausschließlich dem Geiste an, und eignet sich weniger für den poetischen und künstlerischen, als für den wissenschaftlichen und praktischen Vortrag. In diesem Style sind — (um nur Beispiele

Jenes vorherrschende Bedürfniß des Selbstbewußtseins und der Bildung hat übrigens für den Styl allerdings die Folge, daß an ihm minder deutlich, als an dem übrigen Physiognomischen, der eigenthümliche Charakter jedes einzelnen Individuums erkannt werden kann; sondern diese Erkenntniß sich meist auf die ausgezeichnetern Individualitäten, und, hinsichtlich der übrigen,

---

der höchsten Art, nämlich eben wirklich geniale, anzuführen) — Cäsars Commentarien, Sully's und Napoleons Memoiren, Columbus Reiseberichte, Wallensteins Briefe, Chathams Parlamentsreden, Thucydides und Macchiavells Geschichtsbücher, Aristoteles, Leibnitzens, Spinoza's und Hegels philosophische Werke, (so wie nothwendigerweise alles andere, was von diesen Geistern ausgegangen ist) abgefaßt. Aber auch einer phantastischen Schreibart kann sich dieser Styl aneignen, wie Jacob Böhme's Beispiel beweißt; und wie sich durch ihn in der Kunst die höchste Intelligenz des eigentlichen Genius, obwohl nicht dessen volle Kraft der Anziehung und Beseligung offenbart, sieht man an Leonardo da Vinci. — Die zweite Gattung des Styls ist diejenige, welche gemeiniglich, und auch nicht geradezu mit Unrecht, in der Poesie und in aller Redekunst am meisten gewünscht wird, und, wo sie vorhanden ist, erfreut, aufregt und Bewunderung gebietet. Da nämlich in ihr die erscheinende Substanz die Seele ist: so wird hier die Objectivität des Styles mit dem Ausdrucke der subjectiven Schönheit geschwängert, die in Empfindung und Streben besteht. Dieser Styl ist der eigentlich bewegte und glühende und einen Enthusiasmus, der sich bis zum bacchantischen Rausche steigern kann, auszudrücken fähige; classische Muster geben hier die meisten großen Dichter, z. B. Homer, Aeschylus, Aristophanes, Dante, Boccaccio, Cervantes, Göthe u. s. w.; sodann Redner, wie Demosthenes, Luther, Burke; Philosophen, wie Platon, Bruno von Nola, Baco von Verulam, Schelling; Geschichtschreiber, wie Herodot, Tacitus, Winkelmann; dialektisch-kritische Geister, wie Diderot und Lessing; und in einer unendlichen Stufenreihe von höherer oder niederer Vortrefflichkeit unzählige Andere. Von bildenden Künstlern nennen wir des Gegensatzes wegen nur Michel Angelo; von Tonkünstlern, in ähnlicher Absicht, Beethoven. — Endlich die dritte Gattung ist die ächte und wahrhafte Ineinsbildung jener beiden; indem sie dem Ausdrucke der Empfindung die Unruhe und Arbeit des Strebens abnimmt, und ihn, zur sanften gleichmäßigen Wärme gemildert, auf die allenthalben sich selbst gleiche Haltung der Intelligenz zurückführt. Die Individuen, denen er angehört, können eben sowohl geistigen, als auch seelischen Geschlechtes sein; am häufigsten findet er sich wohl bei Frauen; als classische Muster aber können, von Dichtern: Kalidasa, Pindar, Sophokles, Shakespeare, Jean Paul, von bildenden Künstlern: Raphael, von Tonkünstlern: Mozart genannt werden

auf die aus dem zusammengesetzten Verhältnisse der Naturanlage und der Grade und Richtungen der Geistesbildung hervorgehenden Gattungcharaktere beschränkt. Allein wenn auch aus dem erwähnten Grunde zugegeben werden muß, daß die Unterscheidung aller und jeder des Styles überhaupt fähigen Individualitäten eine die Kräfte auch des geübtesten Scharfblicks übersteigende, gleichsam mikroscopische Anschau derselben voraussetzen würde: so ist dagegen hierauf zu beharren, daß eine einmal gewonnene Einsicht oder Erkenntniß des irgend einem bestimmten Syle eingeprägten, individuellen Charakters sich nothwendig und unfehlbar an allen Werken desselben Urhebers bewähren wird. Allerdings läßt sich daher — was mit Unrecht häufig bezweifelt wird — aus dem Styl eines Schrift- oder Kunstwerks auf dessen Verfasser schließen; vorausgesetzt, daß dessen Individualität sonst hinreichend bekannt und ausgezeichnet sei; — und es kann als eine vollkommene Unmöglichkeit ausgesprochen werden, daß eine solche Individualität ihren Styl bis zur Unkenntlichkeit auch für den wirklichen Kenner verläugnen könne; zumal wenn diese Verläugnung zugleich eine, nicht absichtliche, sondern aus Nachlässigkeit erfolgte Herabstimmung zur Geist- und Charakterlosigkeit wäre. — Auch nämlich, wenn man an der Unterscheidbarkeit der individuellen Stylcharaktere verzweifeln müßte, so bliebe doch der allgemeine Unterschied eines geist- oder seelenvollen Styls von dem seelen- und geistlosen ein dergestalt wirklicher, durchgehender und nothwendiger, daß eine willkührliche oder zufällige Vertauschung des einen mit dem andern, durch eines und dasselbe Subjekt geschehen, undenkbar ist. *) — Nicht ganz so leicht, wie die Gehaltlosig-

*) Bloß um diese Unterscheidung des geist- oder seelenvollen Styls von dem geist- und seelenlosen, und nicht um die feinere und schwierigere Unterscheidung des Tieferliegenden und individuell Charakteristischen handelt es sich zum großen Theile bei der Kritik der Werke, die uns unter berühmten Namen des Alterthums überliefert sind; z. B. des Homer, Pindar, Platon, Aristoteles u. a. Dennoch ist im Ganzen weder die Philologie, noch die Philosophie unserer Zeit bis zu der einfachen Anschau des ästhetischen

keit an Geist und Seele von dem Gehaltreichthum an diesen beiden, aber doch gleichfalls auf untrügliche Weise, wenn nicht in allem Einzelnen, doch jederzeit in größeren Parthien — läßt sich von der Schönheit des Styls die Häßlichkeit desselben unterscheiden; diejenige nämlich, welche wir als die gleich nothwendige und unfehlbare Folge der inneren Verschrobenheit oder Verdorbenheit eines geistigen Individuums, wie jene Schönheit als die Folge von dessen geistiger und gemüthlicher Gesundheit, ansprechen müssen. Da nämlich diese Häßlichkeit mit der Schönheit nicht nur das allgemeine Kennzeichen einer, die eine eben so sehr wie die andere ein für allemal von der Geistlosigkeit unterscheidenden Kraftfülle, sondern häufig auch Bildung und absichtvolle Kunst gemein hat: so ist, wenn die übrigen Kennzeichen der eigentlichen Häßlichkeit an dem Inhalte wegfallen (— was sich fast jederzeit dann so verhält, wenn dieser Inhalt nicht von mehr oder weniger künstlerischer Natur ist) — allerdings eine seltene Feinheit, Tiefe und Zartheit des Gefühles erfoderlich, um dieses einfache und eigenschaftlose Gift der Häßlichkeit durch seinen fast unmerkbaren Geschmack zu entdecken und zu unterscheiden. Zwar pflegt auch diese Häßlichkeit sich häufig durch eine Störung des Rationalen, welches dem Style zum Grunde liegt, des Gramatisch-Syntaktischen, und des logischen Gedankenganges zu äußern; aber da dergleichen Störungen im Allgemeinen auch durch bloße Nachlässigkeit verschuldet sein können: so liegt der entscheidende Bestimmungsgrund für das Urtheil doch stets nur in jenem irrationalen Geistigen, welches zwar von den Meisten, die mit gesundem und naturgemäß gebildetem Sinne zur Anschau von Stylwerken hin-

---

Stylbegriffs hindurchgedrungen, welche eine solche Kritik möglich macht, oder vielmehr aus welcher sich dieselbe unmittelbar von selbst ergiebt. Die Winkelmann'sche Kunst der Unterscheidung des Aechten und des Unächten in den Ueberresten der plastischen Kunst des Alterthums beruht genau auf demselben Begriffe des Styls; — welchen man hier gelten läßt, dort aber ihn gleichfalls aufzunehmen noch immer sich hartnäckig weigert, und Versuche einer auf diesen Stylbegriff gebauten kritischen Unterscheidung schriftstellerischer Werke mit dem gehässigen Namen der Hyperkritik ein für allemal abweisen zu können meint.

zutreten, empfunden oder geahndet, von Wenigen aber klar erkannt und mit Bewußtsein ausgesprochen wird.

C) Die Sitte.

§ 81.

Die Schönheit, die in dem Begriffe des physiognomischen Ausdrucks mit dem geistigen Gehalte der Individualität zusammenfiel, tritt aus dieser Form der Persönlichkeit wieder heraus in dem Begriffe der Sitte. Dieser enthält das aus der Thätigkeit der Individuen als das Höhere dieser Thätigkeit hervorgehende Element der absolut geistigen Erscheinung, wie sich dasselbe zu einem den verschiedenen Individuen gemeinsamen Gesetze ihrer Thätigkeit gestaltet. In dieser freien und unabläßig bewegten, also organisch-lebendigen Gesetzmäßigkeit der von den geistigen Einzelwesen unabläßig hervorgebrachten Erscheinungswelt stellt sich die Wahrheit des objectiven Genius dar; welche darin besteht, eine absolut geistige, sich selbst unabläßig in diejenige Aeußerlichkeit, die für den Zweck und Begriff ihres Seins gilt, umsetzende Innerlichkeit zu sein.

Die Nothwendigkeit, auch von dem Begriffe des physiognomischen Ausdrucks noch zu einer höheren Stufe desjenigen concreten Schönheitbegriffs überzugehen, den wir im Allgemeinen den objectiven Genius nannten — ergiebt sich aus der Abhängigkeit, in welcher die physiognomische Schönheit von einer der Schönheit jenseitigen geistigen Substanz stand; welche Abhängigkeit nicht die allgemeine dialektische Unterordnung alles Schönheitbegriffes unter ein Höheres, nämlich unter das Göttliche, sondern eine solche besondere Beziehung jedes bestimmten Schönen auf ein bestimmtes Jenseitige war, in welcher die Selbständigkeit des Schönen als Schönen verloren ging. Damit nun diese wiederum hervortrete, und der Begriff der Schönheit sich, in Folge

jener gleich von vorn herein in unserem Systeme aufgestellten Foderung, zur Idee abrunde — muß zuvörderst jene Erscheinung des innerlichen Selbst, welche in dem Begriffe des Physiognomischen das Ganze der Schönheit ausmachte, zum Momente einer solchen Erscheinung herabgesetzt werden, die sich von einer gleich ausschließlichen Beziehung auf einen bestimmten Inhalt frei zeigt, und in welcher mithin die Schönheit zu der Bestimmung zurückkehrt, ihren Mittelpunct und Zweck nicht außer sich, sondern in sich selbst zu haben. — Es ist also hiemit ein Rückgang zu dem Begriffe der Naturschönheit gefodert: insofern nämlich dieser als der allgemeine Ausdruck für den in der concreten Objectivität sich selbst nach seiner allgemeinen Wesenheit, und ohne besonderem Bezug auf die bestimmte Innerlichkeit eines individuellen Selbst verwirklichenden Genius gelten kann. Zugleich aber muß sich diese neue Formbildung der Schönheit von jener früheren dadurch unterscheiden, daß in ihr die letztgenannte Beziehung ausdrücklich aufgehoben ist; d. h. daß dieselbe zwar nicht als das Moment, in welchem eigentlich der Mittelpunct der Schönheit ruht, wohl aber in ihrer Unterordnung unter diesen Mittelpunct und unter das Princip einer höheren Objectivität, als ein wesentliches, wenn auch für sich selbst zum gleichgültigen herabgesetztes Erforderniß derselben erscheint.

Hiemit nun ist der ästhetische Begriff der Sitte seiner allgemeinen Stellung und Inhaltbestimmung nach ausgesprochen. Dieser besteht nämlich in einer solchen Gemeinschaftlichkeit der äußeren Thätigkeit und Erscheinung geistiger Individuen, durch welche eine gewisse Schönheit auch über das Zufällige und Gleichgültige in dem Besonderen und Einzelnen dieser Erscheinung verbreitet wird. — Wenn überall der Begriff der Naturschönheit wesentlich dieß mit sich brachte, daß das Zufällige der besonderen Bewegungen und Veränderungen nicht, wie in der Kunst, aus dem schönen Gegenstande entfernt sein durfte, sondern, zwar nicht in seiner Besonderheit und Einzelheit, aber doch schon durch sein allgemeines Vorhandensein, zur Erzeugung der Schönheit mitwirkte und ein wesentliches Moment derselben ausmachte: so sehen wir in dem Begriffe der Sitte diese Bestimmung nicht nur, (wie dieß auch in dem physiognomischen Ausdrucke der Fall ist) überhaupt

erhalten; sondern es kommt zugleich auf eine, früher noch nicht ausgesprochene Weise deren Sinn und wahre Bedeutung zum Vorschein; indem nämlich als die Macht dieses Zufalls hier ausdrücklich das allgemeine Leben des Geistes gesetzt wird, wie dieses zwar noch nicht an sich selbst ein schönes, aber doch das abstracte Element oder der Träger aller Schönheit ist. — Die Naturschönheit war nur dadurch als möglich erkannt worden, daß der Geist einer höhern Welt, obgleich auf der Stufe der ästhetischen Betrachtung noch nicht ausdrücklich als solcher gesetzt, doch als in die Natur sich hineingebildet habend angenommen werden durfte. In der Sitte nun zeigt sich von dieser Annahme die Wahrheit und Nothwendigkeit; indem hier dasjenige schon als wirklicher Geist auftritt, was dort nur als begeistet von Außen supponirt werden mußte; die Unendlichkeit des unablässig bewegten und sich verändernden Elementes, welchem der Geist der Schönheit als ordnendes und regelndes Gesetz oder Maaßbestimmung eingeprägt wird. Auf entsprechende Weise, wie zur Schönheit einer Landschaft die unablässige, wenn auch oft nur unbewußt wahrgenommene Bewegung der Luft, des Wassers und der meisten einzelnen in ihr enthaltenen Gegenstände gehört, und wie die Schönheit des menschlichen Körpers, sowohl die physische, als auch die physiognomische, die organische Lebendigkeit und die in deren Gefolge auftretende Unendlichkeit von Bewegungen und Veränderungen voraussetzt — würde auch die Schönheit, oder, allgemeiner ausgedrückt, die absolut geistige Bedeutsamkeit der Sitte, nicht bei starrer Einerleiheit oder Gleichförmigkeit der unter ihr Bereich gehörenden Handlungen oder Erscheinungsmomente statt finden können; — sondern auch hier wird, bei vorausgesetzter Einheit des allgemeinen, formgebenden Gesetzes, eine unbegrenzte, unablässig wechselnde Mannigfaltigkeit des Besonderen und Einzelnen gefodert. Gegen das absolut geistige Princip dieser Einheit gehalten, gilt freilich auch diese Mannigfaltigkeit zunächst noch für den geistlosen Wechsel der Willkühr und des Zufalls: — allein da es nicht mehr die todte Aeußerlichkeit, sondern der lebendige Geist als solcher ist, von welchem sie ausgeht, so manifestirt sich jenes Princip nunmehr selbst in seiner wahrsten und eigensten Natur, als eine das Leben des endlichen

Geistes seiner ganzen unendlichen Fülle nach, und mit diesem Leben also jene Willkühr und Zufälligkeit als ihr eigenes Moment in sich tragende, ewig sich selbst gleiche, oder nur sich selbst erzeugende und stets erneuernde geistige Absolutheit.

Zu der physiognomischen Schönheit verhält sich die Schönheit der Sitte einerseits als die ergänzende, andererseits als die umschließende und auf eine höhere Einheit sie zurückführende. Zwar ist die Sitte insofern die ausdrückliche Negation oder Aufhebung des physiognomischen Ausdrucks, als sie in Bezug auf die durch sie unmittelbar bestimmten Momente der persönlichen Erscheinung die Natur des Individuums, welche in dieser Erscheinung lieber sich selbst, als das Allgemeine ausprägen möchte, als ein Ohnmächtiges und Gleichgültiges zur Seite stellt. Allein jene, in dem Vorhergehenden auseinandergesetzte Foderung einer unendlichen Mannigfaltigkeit der individuellen Bewegung, ist zugleich das ausdrückliche Erhalten und Geltenlassen des physiognomischen Ausdrucks; als welcher, wie oben gezeigt, in dieser Bewegung seinen vornehmlichsten Sitz hat. Dieselben Lücken aber, die, der beschränkten Stellung seines Begriffs zufolge, der physiognomische Ausdruck lassen muß, unternimmt die Sitte auszufüllen; welche sich demnach weiter, als jener, und namentlich auch über solche Individuen erstreckt, die wegen Mangel an absolut geistigem Inhalte zu einem höhern physiognomischen Ausdrucke unfähig sind; vornehmlich aber auch bestimmte Momente, die außerdem wegen ihres Begriffs bedeutungslose bleiben müßten, zu geistig bedeutsamen macht. — Das auffallendste Beispiel für diese Bestimmung der Sitte giebt die Kleidung und der Putz, welche unter allen Völkern von ästhetischer Cultur allgemein den Zweck haben, diejenigen Theile des menschlichen Körpers, in denen die Naturform vor dem physiognomischen Ausdruck vorherrscht, dem unmittelbaren Anblick zu entziehen, und statt dieser Gestalt ein Werk des Geistes erscheinen zu lassen, welches sich, obgleich durch ein allgemeines und abstractes Gesetz gebildet, doch dem individuell Physiognomischen anschließt und mit ihm in Harmonie zu setzen strebt. Freilich ist die Schönheit, welche hier von der Sitte angestrebt oder erreicht wird, wie jede andere

ähnliche, keine im Besondern und Einzelnen zur Vollendung und Selbständigkeit gelangende, sondern nur eine in einen größern Zusammenhang als Moment eintretende. Allein dieser Umstand hebt jene ihre Stellung zu dem Physiognomischen nicht auf; welches letztere vielmehr zugleich mit jenen Einzelgestalten, die durch die Sitte hervorgerufen werden, in denselben Zusammenhang des sittlichen Mikrokosmus einzutreten fähig gemacht wird.

Wenn also der physiognomische Ausdruck, als schöner Gegenstand betrachtet, insofern stets Bruchstück bleibt, als er seinen organischen Mittelpunct in der Innerlichkeit hat: so wird dagegen die Sitte zwar den gesammten Geist der Schönheit wieder in die Aeußerlichkeit hinaus verlegten, und demgemäß die Totalität aller geistigen Erscheinungsphären in ästhetische Formen auszuprägen trachten. Allein die fragmentarische Form bleibt auch hier, wenn auch auf andere Weise, der ästhetischen Gestalt; weil nämlich durch die makrokosmische Natur der Sitte ein Progreß ins Unendliche gesetzt ist, der es zu keiner inneren Vollendung oder Abschließung des Einzelnen kommen läßt. Nichts Einzelnes, das mit dem Stempel der Sitte bezeichnet ist, wird durch diesen Stempel unmittelbar ein schöner Gegenstand; — sondern dieses Einzelne ist einerseits zunächst bestimmt, eine anderweit vorhandene fragmentarische Schönheit, wie namentlich die physiognomische, zu ergänzen und sie der Vollendung einer harmonischen, mikrokosmischen Totalität wenigstens näher zu bringen; sodann aber versetzt andererseits die stete Wiederkehr der nach dem nämlichen oder nach analogen Gesetzen ausgeprägten Momente den anschauenden und lebendig theilnehmenden und sich selbst darein hineinbildenden Geist in ein allgemeines Element der Schönheit, wodurch die Idee der letzteren ihm auf vollkommnere Art, als durch die bloß äußerliche Anschau des erscheinenden Schönen, zu eigen wird. Der Gegensatz von Innerlichem und Aeußerlichem, der an sich in allen vorangehenden Formbildungen dieser Idee vorhanden und vorausgesetzt war, in dem Physiognomischen aber ausdrücklich an der Schönheit als solcher gesetzt auftrat — dieser Gegensatz fällt hier in Identität zusammen; insofern der an sich nur innerliche Geist des Gesetzes und der Regel eben dadurch zum schönen wird, daß er sich unablässig selbst in

Aeußerlichkeit umsetzt. — Wie sehr aber dieser Geist in Wahrheit der nämliche ist mit jenem, der in der Physiognomik die innerlich bleibende Substanz ausmachte; und wie eng sich daher diese seine fortgehende Thätigkeit in ihren Wirkungen an die Eindrücke anschließen muß, die der Beschauer von dem Physiognomischen empfängt: dieß ergiebt sich insonderheit auch aus der Art und Weise der Entstehung und Umbildung der Sitten. Keineswegs nämlich sind die Gesetze und Regeln, welche die Sitte ausmachen, auf ähnliche Weise, wie Kunstwerke, wie wissenschaftliche Lehrsätze, oder auch wie einzelne politische Gesetz- und Rechtsbestimmungen — ein mit Bewußtsein und Absicht hervorgerufenes Werk einzelner Individuen; sondern sie sind ganz eigentlich der unmittelbare Ausfluß oder das Resultat des geschichtlichen Lebens der Völker, deren Charakter und absolut geistiger Gehalt sich in ihnen gleicherweise eine körperliche Gestalt giebt, wie der Charakter der Individuen in ihrem physiognomischen Ausdrucke. In diesem geschichtlichen Leben sind aber die Charaktere der Einzelnen als aufgehobene gegenwärtig; folglich auch in dem Körper der Sitte die physiognomischen Charaktere. Gleich diesen physiognomischen Charakteren, sowohl den einzelnen, als auch den vielen, die sich unter einander ablösen, ist auch die Sitte, obgleich sie vermöge ihrer Natur als Gesetz und Regel etwas für immer Feststehendes und Unantastbares scheinen sollte — in Wahrheit vielmehr ein ins Unbegrenzte sich lebendig aus sich selbst Entwickelndes, und nicht bloß die zufälligen Momente ihrer äußeren Erscheinung, sondern auch die wesentlichen ihres Daseins als Gesetz und Regel, unaufhörlich durch andere Verdrängendes.

Diese Stetigkeit und Allmählichkeit der geschichtlichen Gestaltung hat die Sitte mit dem Begriffe des Ideales gemein, wie sich dieser theils in der Sagendichtung, theils in höherer und selbstbewußter Geistesbildung, aus dem Gesammtleben der Völker erzeugt, und die absolut geistige Erscheinung dieses Lebens vorbildet. Auch befindet sie sich insofern mit diesem Begriffe in gleichem Falle, als auch sie in allen ihren einzelnen Momenten mehr eine mögliche, als eine wirkliche Schönheit ist; dabei aber ihre wahrhaft ästhetische Natur stets neu bewährt

theils durch das Hervorrufen schöner Gegenstände, die unter andere Kategorien des ästhetischen Begriffs gehören, theils durch unablässig wiederholtes Anregen der einzelnen Individuen, sei es als einzelner, oder in ihrem gegenseitigen Verkehr und Mittheilung, zur augenblicklichen, wenn auch stets wieder vorübergehenden, freien Erzeugung der Zustände, welche die Anschau der Schönheit begleiten. Beide, Ideal und Sitte, drücken gemeinschaftlich das ästhetische Leben der Völker als solcher aus; im Gegensatze namentlich der Kunst und der Liebe, welche den Individuen angehören; — und in beiden gemeinschaftlich stellen sich sowohl die positiven Eigenschaften, als auch die negativen oder die Mängel dieses Lebens dar; welche letzteren mit Nothwendigkeit sich daraus ergeben, daß die Schönheit als solche eigentlich in dem Einzelnen, und nicht in dem Allgemeinen ihren Sitz hat. — Doch werden diese Mängel, nämlich eben die Unvollständigkeit der concreten Erscheinung, und die Abhängigkeit ihrer lebendigen Ergänzung von dem Zufalle — gewissermaßen dadurch compensirt, daß es in der Sitte eben so, wie in dem Ideale, zu keiner eigentlichen Wirklichkeit des Häßlichen kommen kann: weil nämlich das Einzelne hier allenthalben unmittelbar durch den Geist des Ganzen gesetzt wird, dieser aber seinem Begriffe nach kein häßlicher, sondern ein schöner ist. Elemente zwar oder Anfänge zur Häßlichkeit finden sich sowohl in vielen Sagendichtungen, als auch mehrfach in den Sitten der Völker: allein diese werden von dem Geiste des Ganzen jederzeit, noch ehe sie zur vollständigen Wirklichkeit einer concreten Gestalt gelangen, ausgestoßen, die Völker aber, die etwa in ihnen verharren wollen, zur welthistorischen Unbedeutsamkeit, und mithin zur Unfähigkeit einer wahrhaften Ideal- oder Sittenbildung herabgedrückt. — Damit es nun aber nach diesem allem nicht etwa den Schein habe, als seien Ideal und Sitte wesentlich identische, und von uns nur willkührlich auseinandergehaltene und verschiedenen Hauptsphären der ästhetischen Betrachtung einverleibte Begriffe — so machen wir aufmerksam darauf: wie jener wichtige Unterschied zwischen ihnen beiden, daß das Ideal eine innerliche Gestaltung des Geistes bleibt, welche durch Worte nur als durch äußere Zeichen ausgedrückt zu werden vermag; die

Sitte hingegen in äußerlichen Handlungen und andern Momenten der äußern Erscheinung besteht — in Bezug auf die ästhetische Idee eine solche Kluft zwischen beiden befestigt, welche durch nichts geringeres, als durch die Gesammtheit der auch in unserm Systeme zwischen beiden in die Mitte gestellten Begriffe ausgefüllt werden kann. Denn die Möglichkeit, daß die der Gesammtheit des Volks inwohnende Allgemeinheit des Geistes in äußerlichen Momenten ihren, zwar nicht adäquaten, aber doch der vollständigen Angemessenheit ins Unendliche sich annähernden Ausdruck finde — kann durchaus nicht anders begriffen werden, als wenn jene Allgemeinheit als eine solche erkannt wird, in welcher diejenige Individualität, die ihren adäquaten Ausdruck gleichfalls in äußeren Stoffen, einerseits durch die Kunst, andererseits durch das Physiognomische fand, ausdrücklich erhalten oder aufgehoben ist: darum, weil der Uebergang des Schönheitbegriffs in jene Aeußerlichkeit oder Stoffartigkeit unmittelbar nur innerhalb jener Kategorie der Einzelheit erfolgen konnte, welche an sich die Spitze und den Wendepunkt alles geistigen Daseins und aller geistigen Thätigkeit ausmacht. — Hiemit hängt auch dieß zusammen, daß das Ideal entweder ein Gestaltloses, oder eine innerhalb gewisser Kreise begrenzte und abgeschlossene Gestaltengruppe ist; die Sitte hingegen eine ins Unendliche fortgehende Gestaltenreihe. Denn nur, insofern sie für den ausdrücklichen Inbegriff des Besonderen und Einzelnen als solchen gelten kann, erscheint jede geistige Allgemeinheit zugleich als ein Progreß ins Unendliche; nicht aber, wiefern sie der Besonderheit und Einzelheit als innerliche gegenübersteht. Unter allen Gestaltungen der Schönheit ist es aber vorzugweise die Sitte, welche in nie unterbrochener Stetigkeit bei allen Völkern, die überhaupt einer höhern Bildung fähig sind, eine äußere Formenwelt hervortreibt und diese umbildet. Diese Stetigkeit tritt hier an die Stelle der Abschließung, welche anderwärts entweder die einzelnen Erzeugnisse einer ästhetischen Thätigkeit, oder, wie namentlich in den Idealen, die Thätigkeiten selbst in der Gesammtheit ihrer Erzeugnisse erhalten, und welche die Sitte eben deshalb nie erreichen kann, weil sie die Allgemeinheit des Geistes auf eine derselben doch schlechthin unan-

gemessene Weise, nämlich durch äußere Form, ausdrücklich als Allgemeinheit darzustellen strebt.

Wenn sich nun aus allem diesem zu ergeben scheint, daß nichts unmittelbar und ohne Mitwirkung anderer Momente durch die Sitte Hervorgebrachtes weder einzeln, noch auch in einem größern Zusammenhange betrachtet, den vollen Eindruck der Schönheit auf gleiche Weise, wie etwa Naturscenen oder natürlich und physiognomisch schöne Individuen, gewähren kann: — so ist hiebei nicht außer Acht zu lassen, daß dieser Umstand selbst mit zu dem Begriffe der Sitte gehört, daß die äußere Gestalt derselben stets die freie Thätigkeit des sie anschauenden und in dieser Anschau selbst unmittelbar in die Theilnahme an ihrer Production eintretenden Geistes in Anspruch nehme, um wirkliche und erfüllte Schönheit zu sein. Wie die physiognomische Schönheit sich durch den Begriff eines fürsichseienden Inneren ergänzte, dessen anschauende Erkenntniß in die Wahrnehmung der äußeren Gestalt mit eintreten mußte: so ist es in der Sitte zwar nicht mehr ein jenseitiges Innerliche, dessen Bewußtsein ein wesentliches Moment ihrer Schönheit ausmacht; wohl aber eine durch die Sitte nur möglich gemachte und gefoderte, aber noch nicht unmittelbar in ihr enthaltene Thätigkeit. — Als Gesetz und Regel hat sie wesentlich ein Object oder einen Inhalt, der durch sie geregelt und gesetzmäßig geordnet wird. Man kann diesen Inhalt allgemein als das Leben des Geistes in seinem vollen Umfange, nach allen seinen, sowohl endlichen, als auch unendlichen Momenten bezeichnen; weil eben dieses Erfüllende hier das Vorausgesetzte und also seiner besondern Beschaffenheit nach Gleichgültige ist, und die positiven Bedingungen der Schönheit vielmehr in dem zu erfüllenden Gefäße, d. h. eben in den Formen der Sitte, enthalten sind. Für diesen Inhalt nun wird durch die Gesetze der Sitte die absolute Möglichkeit gesetzt, sich in jedem seiner Momente zur wirklichen Schönheit zu entfalten; ohne aber, daß diese Möglichkeit die Entfaltung selbst wäre. Vielmehr besteht jene Irrationalität, welche wesentliches Attribut des Begriffs der Schönheit im Allgemeinen war, bei der Sitte, wo die Formen an sich großen Theils endliche und rationale sind, eben in diesem Verhältnisse

der Formen als solcher zu jenem ihren Inhalte, welcher durch sie zwar nicht unmittelbar in schöne Gegenständlichkeit umgesetzt, aber mit der Fähigkeit, sich selbst in solche umzusetzen, begabt wird. — In diesem Sinne erscheint als Zweck aller Sitte — mag diese nun in äußerlich sichtbaren Formen, wie in Kleidung, Wohnung, Geräthschaft, Gestaltung der äußern Natur u. s. w., oder auch in der Art und Weise oder in Gesetzen des Umgangs und Verkehrs bestehen — die schöne Geselligkeit und Mittheilung; obgleich dieselbe nur im Ganzen und Allgemeinen, nicht aber jederzeit auch im Besondern und Einzelnen unfehlbar und mit Nothwendigkeit durch jene Formen herbeigeführt wird. Zweck aber ist sie nicht auf äußerliche und mechanische Weise; sondern insofern derselbe Geist, der in der Schöpfung der Formen der Sitte waltete, und diese nicht mit verständiger Absichtlichkeit, sondern durch den Instinct einer ästhetischen Nothwendigkeit hervortrieb, hier zu seiner eigentlichsten Wirklichkeit und Gegenwart gelangt.

Noch eine andere Seite aber bietet der Begriff der Sitte der ästhetischen Betrachtung dar, — vermöge seines Verhältnisses zur Religion. Eben ihr negatives Verhalten nämlich, sowohl gegen die unmittelbare Gestaltung der Schönheit in abgeschlossener Einzelheit einerseits, als auch gegen das gleichfalls individuell abgeschlossene Fürsichsein der geistigen Subjectivität andererseits, eignet die Sitte vorzugweise vor andern Gestaltungen der Schönheit, zur lebendigen, das Höhere in dem Niederen vorausnehmenden Beziehung des endlichen Geistes auf den göttlichen; — aus einem entsprechenden Grunde, wie aus welchem auch in der Kunst die Hineinbildung des Idealgeistes in die besondere Gestalt des Endlichen eine ähnliche Beziehung hervorrief. Weil nämlich in ihr das eigentlich bestimmende Moment der jedesmaligen Schönheit im Einzelnen vermißt wird: so ist die Sitte ausdrücklich die Foderung dieses ihres Bestimmtwerdens zur vollen, gegenwärtigen Lebendigkeit durch ein Anderes und Höheres; und dieses Höhere kann für die Schönheit überhaupt kein anderes sein, als die Gottheit und deren unmittelbare Thätigkeit und Offenbarung in der Sphäre des Menschlichen und des Geschichtlichen, — wie diese in dem Begriffe der Religion gesetzt

wird. Ihre volle Bestimmung erreicht daher die Sitte nur als heilige oder religiöse Sitte; eben so, wie verschiedene Kunstarten nur in der Bestimmung als Darstellungen des Göttlichen oder als Handlungen der Religion ganz das sind, was sie sein sollen. Diese Heiligkeit oder religiöse Weihe hat hier wesentlich die Bedeutung, das Leben und Thun der Menschen geschickt dazu zu machen, daß es in unmittelbare Einheit mit der göttlichen Offenbarungsthätigkeit zusammenfalle. Diese letztere wird daher vorausgesetzt, oder vielmehr begriffmäßig gefodert und ihr Begriff vorausgenommen, als dasjenige Moment, wodurch erst das von der Sitte Bezweckte in Erfüllung geht. Die Sitte selbst aber, wie ihr die Gewißheit eingeboren ist, daß ihr der göttliche Geist auf solche Weise entgegenkommen wird, muß jederzeit als ursprünglich diesem Geiste verwandt und zu ihm in Beziehung stehend gedacht werden: — was sich denn auch geschichtlich dergestalt ausspricht, daß keine heilige Sitte anders entsteht, als unter unmittelbarem Einfluß der Religion und göttlichen Offenbarung. — Eben dieser Einfluß der höheren Sphäre auf die Gestaltung der Sitte hat zugleich die Tendenz einer Abschließung derselben zu bestimmten, in sich vollendeten Gestaltungen, den Cultusformen: weil nämlich der Geist der Religion hier als die innerliche Einheit auftritt, auf die sich das Aeußere bezieht und deren Typus ihm aufgedrückt wird: — eine Tendenz, deren Ziel jedoch, der Natur und dem Begriffe der Sitte zufolge, nie vollständig erreicht werden kann. Beides, die Erfüllung der Formen durch die absolute Gegenwart des höhern Geisteslebens, und ihre Abrundung zu organisch gegliederten Gestaltengruppen, sind daher Momente, welche für die Sitte in einem Jenseits liegen und aus diesem Jenseits nur unvollständig in sie selbst übertragen werden können. — Indem aber die Sitte durchgängig sich von diesem Höheren abhängig macht, und diese ihre Abhängigkeit offen und ausdrücklich an den Tag legt: so erfüllt sie gerade hiedurch ihre Bestimmung, vermittelndes Moment zu sein zwischen der, als Aeußerlichkeit ausdrücklich der Selbstheit und Innerlichkeit des Geistes gegenüberstehenden Schönheit, und demjenigen, was über diesen Gegensatz des Inneren und Aeußeren erhaben ist. Es

ist durch sie in dem Begriffe der Schönheit ein teleologischer Proceß gesetzt: — nicht ein durch äußerlichen Mechanismus geschehender, sondern ein solcher, wie alle wahrhafte Lebendigkeit der Idee ihn voraussetzt; in welchem das Mittel unaufhörlich die Natur des Zweckes annimmt, und sich stets wieder in die Bestimmung, Mittel zu sein, umsetzt. Der Zweck ist hier eben die Göttlichkeit — nicht der äußeren Gestalt, sondern des Lebens und der Thätigkeit des Geistes selbst; — dieser Zweck aber, weil er in Wahrheit sein ihm vollkommen angemessenes Dasein nur in einem höheren Zusammenhange erreichen kann, kommt in dem gegenwärtigen stets nur insofern in Betracht, als er sich wiederum in neuer Umgestaltung der Mittel, d. h. der Formen ausspricht. — Eben dieses Ausgehen des Begriffs der Schönheit in die absolute Unruhe des Werdens eines nicht diesseitigen, sondern jenseitigen Etwas, und in den Gegensatz und Widerspruch einer Zweckbeziehung, die nur jenseit des Gebietes der Schönheit überhaupt ihren Abschluß findet — führt nun aber auch wesentlich zu derjenigen Bestimmung hin, in welcher die Schönheit zu der Form der Idee sich abrundet; indem hiedurch die Nothwendigkeit fühlbar wird, schon innerhalb des Gebietes der Schönheit selbst eine Lösung jenes Widerspruchs zu suchen, welcher, wenn er nicht — freilich nicht material, sondern nur formal — auf diesem Gebiete gelöst zu werden bestimmt wäre, auch nicht auf diese Weise sich hätte hervorthun können. Diese letzte und höchste Bestimmung des Begriffs der Schönheit ist nun der Begriff der Liebe; von welcher auch auf äußerliche und thatsächliche Weise hinreichend ersichtlich ist, wie sie gar wohl als die Blüthe der Sitte, — als das nothwendige Ergebniß derselben, und als ihr wesentlicher, wiewohl zunächst nur noch formaler Endzweck betrachtet werden kann.

Dritter Abschnitt.

Von der Liebe.

§ 82.

Diejenige Gestaltung des Schönheitbegriffs, welche, als concrete Einheit des subjectiven und des objectiven Genius, die Reihe der übrigen Gestalten beschließt, und in der als einzelner allein die Schönheit als Idee vollständig verwirklicht wird, ist die Liebe. Nur in ihr rundet sich die concrete Einzelheit des gegenständlichen Schönen, zugleich mit der substantiellen Schönheit, welche dieses Schöne in dem anschauenden Gemüthe des Betrachters hat, zur organischen Einheit dergestalt ab, daß das Anschauen selbst wieder Gegenstand für das Angeschaute wird, das Angeschaute aber als zugleich Anschauendes seine allgemeine ästhetische Bedeutung in eine durchaus individuelle Beziehung auf das fremde Anschauende übergehen läßt. — Indem solchergestalt die Schönheit in einer Duplicität, die beiläufig auch als einzelner schöner Gegenstand für Andere gilt, sich selbst zum Gegenstande wird: so hat sie hiemit ihre Bestimmung als Idee erreicht, welche darin besteht, der sich als das Andere seiner selbst erfassende absolute Geist zu sein; — und die Wissenschaft geht zu dem Begriffe des sich als concrete Selbstheit erfassenden absoluten Geistes, d. h. zu dem Begriffe der Gottheit über.

Dasselbe Bedürfniß eines gediegneren Abschlusses der ästhetischen Begriffbestimmungen, als welchen die bisherigen Bearbeitungen dieser Wissenschaft meist geben, das uns von dem Kunstbegriffe zu dem Gesammtbegriffe des Genius, wie dieser den Inhalt dieses dritten Buches ausmacht, herüberführte — führt uns gegenwärtig von denjenigen Begriffen, die unter den übrigen dieses Buchs gemeiniglich noch am ehesten in der Aesthetik abgehandelt werden, zu einem solchen hinüber, dessen Bedeutung für unsere Wissenschaft von allen neueren Behandlungen derselben übergegangen worden ist; obgleich seine theoretische Einreihung in den durch den Schönheitbegriff gegebenen Zusammenhang so alt ist, als die erste philosophische Erörterung dieses Begriffes selbst. Schon Platon, der philosophische Erfinder des Begriffs der Schönheit, vermochte denselben nicht anders zu denken, denn als einen solchen, der seine Verwirklichung nur in der Liebe finde: welche Erkenntniß diesen Denker auf seinem Standpuncte sogar zur Ungerechtigkeit gegen die übrigen Gestaltungen der Schönheit — die er für unwahre und werthlose hielt — verleitete. Die große Wahrheit, die in dieser Einseitigkeit des ersten Versuchs einer speculativen Auffassung der ästhetischen Idee verborgen ist, besteht darin, daß diese Idee, um als absolut geistige den Ideen der Wahrheit und der Güte würdig zur Seite zu stehen — als das, was sie ist, nämlich als Schönheit, nicht bloß an sich, sondern auch für sich sein muß; d. h. daß die allgemeine geistige Substanz, durch welche einerseits, und andererseits für welche die Schönheit ist, selbst Schönheit werden muß. Daß dieß sich so verhalte, hat uns zwar schon der gesammte bisherige Verlauf der dialektischen Begriffsentwicklung gezeigt; — einer solchen Betrachtung aber, die, bei speculativer Einsicht in die Foderungen der Idee, doch nicht zu der Fähigkeit hindurchgedrungen ist, deren Momente dialektisch auseinanderzulegen, konnte nur diejenige Gestaltung der Schönheit jenen Foderungen zu genügen scheinen, in welcher die geistige Selbstheit zugleich als schöne Gegenständlichkeit, und als Allgemeinheit des substantiellen Geisteslebens ausdrücklich gesetzt, und mithin die Idee der Schönheit durch dieses ausdrückliche Gesetztsein ihrer Momente als solcher be-

griffmäßig abgeschlossen ist. — In der neueren wissenschaftlichen Behandlung der Aesthetik hat man dagegen mit der Thätigkeit der Abstraction begonnen und ist stufenweise von den Begriffsallgemeinheiten zu dem Concreteren der Kunst und des Idealbegriffs fortgeschritten. Die Nichtbeachtung der meisten unter den diesem dritten Buche angehörigen Begriffen, insbesondere aber dieses letzten und höchsten, im ächt speculativen Sinne und nicht etwa bloß zufolge einer beschränkten Vorstellweise des Alterthums — mit der Idee der Schönheit selbst identischen, kann daher mit Wahrheit als bezeichnend gelten für die Mangelhaftigkeit der bisherigen Standpuncte dieser Wissenschaft.

Daß in der Liebe, und zwar in allen einzelnen, sogleich nachher durchzugehenden Gestalten derselben, ein Element der Schönheit gegenwärtig sei — entweder unmittelbar, oder (in dem Sinne, welchem wir uns jederzeit dieses Ausdrucks bedienten) — aufgehoben — wird Jedermann leicht zugeben. Wo es nicht die Anschau der körperlichen, sei es physischen oder physiognomischen Schönheit ist, welches die Basis oder den Inhalt der Liebe ausmacht — da kann wenigstens darüber kein Zweifel obwalten, daß das Gemüth, (dessen Begriff wir oben als einen wesentlich im Zusammenhange ästhetischer Begriffe sich ergebenden kennen lernten) — zur Verwirklichung dieses Begriffs, sowohl im Allgemeinen, als auch im Einzelnen, auf keine Weise entbehrt werden könne. Soll das Wort Liebe überhaupt einen über das bloß Physische und über die Willkühr und Zufälligkeit des endlichen Geisteslebens hinausgehenden Sinn haben: so muß es mindestens als eine gesetzmäßige Thätigkeit des Gemüths aufgefaßt werden; im Gegensatze jenes endlichen Geistes, der seine Gesetzmäßigkeit zunächst nicht in diesem höheren Gebiete, sondern in dem Gebiete des Rechts- und Staatsbegriffes hat. Solchergestalt würde freilich, wenn es bei dieser Allgemeinheit der Begriffbestimmung sein Bewenden haben müßte, durch diese sogleich in das ethische und religiöse Gebiet übergegangen werden; — wobei indeß der Rückblick auf den bisherigen Zusammenhang stets dieß lehren würde, daß zur Begründung einer höhern Ethik, in welcher der Begriff der Liebe das leitende Princip ausmachen könnte, die Begriffbestimmungen der Aesthetik als vorangehende und in

jenem Princip aufgehobene Momente unentbehrlich sind; keineswegs aber, (wie neuere philosophische Systeme diese Theorie aufstellen) — schon in der Objectivität des endlichen Geistes, nämlich eben in dem Staats- und Rechtsbegriffe, die Totalität des Ethischen erschöpft, und das Höchste, was der Mensch im Praktischen zu erreichen vermag, gegeben ist. — Die Bedeutung aber, welche der Begriff der Liebe für die Aesthetik hat, ist wesentlich noch eine andere, und eine solche, die zugleich eine genauere Bestimmung desselben fodert. Denn als aufgehoben zwar ist der Begriff der Schönheit auch in allen weiteren Begriffbestimmungen des ethischen und theologischen Gebietes gegenwärtig; hier aber handelt es sich von der Art und Weise, wie die Liebe als das die Idee der Schönheit in sich selbst bekräftigende und abschließende Moment in stetigem Zusammenhange mit den vorangehenden Begriffen auftritt.

Die bisherigen Gestaltungen der Idee der Schönheit schwankten sämmtlich zwischen den beiden Extremen der einseitigen Subjectivität und Objectivität. Die subjectiven — unter welche sämmtliche im ersten Buche abgehandelte, und von denen des gegenwärtigen dritten Buchs die in dem ersten Abschnitte desselben ausgeführten des Gemüths, Talents und Genius gehören — hatten alle die Tendenz, sich außerhalb ihrer selbst in der Welt der Erscheinung darzustellen, und zeigten sich, nur insofern sie diese Tendenz realisirten, der Sphäre der Schönheit anzugehören. Die objectiven aber, wie die Kunst-, die Natur- und physiognomische Schönheit, hatten auf andere Weise ihre geistige Wirklichkeit außerhalb ihrer selbst; nämlich in der Anschau derer, für die sie in die Erscheinung heraustreten. In jeder dieser Gestaltungen war mithin ein unendlicher Progreß der eigentlichen Realisation dessen gesetzt, was der Geist der Schönheit in ihnen eigentlich ist; sei es, daß dieser Progreß in einer Veräußerung des Innerlichen, oder in einer Verinnerlichung des Aeußeren bestand. Die objective Schönheit zeigte sich darum als eine der Form der Idee, d. h. der Wahrheit (vergl. § 2.) unangemessene, weil sie, um für sich zu sein, eines Anderen bedarf, dieses Andere aber an sich ihr ungleich ist, und nur in einem unendlichen Progresse sich ihr assimilirt. Die subjective Schönheit aber der Phantasie, des

Ideals, des Gemüths, Talents und Genius fiel allenthalben in den Widerspruch, sich unter die Kategorie der bloßen Möglichkeit des Schönen zu stellen, die jedesmalige Verwirklichung aber als eine in ihrer Einzelheit hinter dieser Möglichkeit selbst zurückbleibende zu bezeichnen. In dem Begriffe der Sitte ward dieser unendliche Progreß des gegenseitigen Umschlagens aus subjectiver Form in objective und umgekehrt, ausdrücklich als ein Progreß ins Unendliche gesetzt, und als die Wahrheit der einseitig objectiven oder subjectiven Formen der Schönheit ausgesprochen. — Daß nun aber eben dieser Progreß übergehen müsse in die innerliche oder absolut gegenwärtige Unendlichkeit einer Wechselbeziehung zwischen jenen beiden Seiten (— deren Gegensatz wir hier, entsprechend den bisherigen Begriffbestimmungen dieses dritten Buchs, als den Gegensatz von subjectivem und objectivem Genius bezeichnen können): diese Foderung ergiebt sich aus der Zusammenfassung des bisherigen Verlaufs mit derselben logischen Evidenz, wie innerhalb dieses Verlaufes selbst jede einzelne neue Bestimmung sich ergab. Die Besonderung des absoluten Geistes, oder die Aufhebung seiner unmittelbaren Gestalt, die er als reine Allgemeinheit in der Idee der Wahrheit hatte (— welche Besonderung und Aufhebung der Inhalt aller einzelnen ästhetischen Formbildungen war) — muß sich als ächte Form der Existenz dieses Geistes dadurch bewähren, daß sie zugleich auch in einer Gestalt auftritt, die sich selbst genügt, und die, um vollständig das zu sein, was ihr Begriff mit sich bringt, nichts außer ihr mehr begehrt, als nur jene Allgemeinheit selbst, deren absolut concrete Form nachzuweisen nunmehr die zunächst sich darbietende Aufgabe der Wissenschaft wird.

Daß nun diesen Foderungen kein anderer Begriff entsprechen könne, als nur der Begriff der Liebe, ist im Allgemeinen leicht einzusehen. Der Begriff der Schönheit verlangt, wo er vollständig, und nicht bloß als Möglichkeit, sondern als Wirklichkeit vorhanden sein soll, allenthalben die Duplicität eines Angeschauten und eines Anschauenden. Denn nur als Gegenständlichkeit für ein geistiges Subject gefaßt, kann die Besonderheit dergestalt fixirt werden, daß sie als solche zugleich der Ewigkeit und Absolutheit theilhaftig wird; — das Anschauende aber ist es,

in welchem das Object erst zum wirklichen lebendigen Dasein gelangt. Soll aber die Handlung des Anschauens nicht ein dem Angeschauten als solchem äußerlicher, und also nie zu derjenigen vollendeten Realität, welche in der wirklich erreichten Einheit von beiden besteht, gelangender Progreß ins Unendliche bleiben: so muß sie dergestalt in das Angeschaute zurückschlagen, daß sie selbst zum Objecte für dasselbe wird; und zwar nicht zum Object überhaupt, sondern ausdrücklich zum ästhetischen Object, also zur Schönheit. Hieraus ergiebt sich, daß auch dasjenige Glied jener Duplicität, welches zunächst Angeschautes war, ein des ästhetischen Anschauens fähiges Subject, also nothwendig ein geistiges Individuum sein muß; welches solchergestalt mit dem zuerst es anschauenden in eine wahrhafte, absolut geistige Wechselbeziehung des Anschauens und des Angeschautwerdens treten wird. So allein wird die Unendlichkeit jenes Progresses, zwar keineswegs weggeworfen — vielmehr bleibt sie auch als äußere Unendlichkeit theils in der zeitlich unbegrenzten Dauer jener Wechselwirkung, theils in der möglichen Vervielfältigung jener Beziehung zwischen immer neuen Individuen; — wohl aber aus der Flucht in das Jenseits zurückgerufen, und zur absoluten Gegenwart eines Diesseits abgerundet. — Zugleich aber erhellt in diesem Zusammenhange, wie durch die philosophische Begriffsentwicklung selbst jene tiefere und strengere Bedeutung der Liebe gefodert und gerechtfertigt wird, welche bis dahin von der Wissenschaft noch selten aufrichtig und unzweideutig anerkannt worden ist; obgleich in der Erfahrung und der Wirklichkeit die Liebe zu den geistigen Mächten gehört, deren Wirkungen die tiefsten und die umfassendsten sind. Das Verhältniß des Liebenden zu dem geliebten Gegenstande zeigt sich generisch verschieden sowohl von aller andern ästhetischen Anschau eines Schönen, gleichviel ob eines unlebendigen oder eines lebendigen, als nicht weniger auch von allen andern geistigen und sittlichen Beziehungen; — wenn gleich fast alle bisherigen Systeme dasselbe einerseits mit jener oberflächlichern Anschau, andererseits, (in sofern sie nämlich eben eine größere Innigkeit und Lebendigkeit desselben anerkennen mußten) mit anderen, in moralischen, rechtlichen oder auch in höheren religiösen Begriffbestimmungen ge-

gebenen Verhältnissen verwechselt haben. Es ist ein in ganz entsprechendem Sinne, wie alles andere Schöne, freies, d. h. durch keine äußere, rational sittliche Gesetzmäßigkeit zu begründendes, sondern auf schlechthin irrationale Weise aus absolut geistiger Selbstbestimmung der darein eintretenden Individuen — auf ähnliche Weise, wie das Kunstwerk aus der freien Selbstbestimmung des Talents oder des Genius — hervorgehendes Verhältniß. Andererseits aber unterscheidet sich diese seine Freiheit nicht nur von der Willkühr, Zufälligkeit und Veränderlichkeit der Empfindungen, Vorstellungen und Handlungen des endlichen Geistes, sondern auch von der Unbegrenztheit der äußerlichen ästhetischen Anschauung; als welche ihre Gegenstände ins Unendliche wechselt, und nur willkührlich bei den einzelnen verweilt oder zu ihnen zurückkehrt. Es ist ein im wahrsten Sinne dieses Wortes substantielles Verhältniß: aber die Substanz, die sich in diesem Verhältnisse zur organischen Totalität und Gliederung herausbildet, ist nicht, wie in den Verhältnissen der Familie, des Staates u. s. w. als solchen, der endliche, sondern sie ist der absolute Geist, der Geist des Gemüths und des Genius, — welche letzteren eben damit, daß sie in dieses organische Verhältniß eintreten, ihrer höchsten Bestimmung, welche in der Sphäre des Göttlichen ihnen zu Theil wird, entgegen gehen. — Eine gründliche Behandlung dieses, von der Philosophie bisher so auffallend vernachlässigten, und sogar geringschätzig als etwas entweder überhaupt Unwahres, oder durch Mißverständniß oder Verkehrung und Uebertreibung eines Wahren und Aechten Verfälschtes zur Seite gestellten Begriffs — wird daher, indem sie allein die ästhetische Idee zu einem genügenden Abschlusse in sich selbst bringen kann, zugleich von entscheidendster Wichtigkeit sein für den dialektischen Fortschritt von dieser Idee zu den Begriffen der Gottheit und der göttlichen Dinge; welche Begriffe der auf die Aesthetik in der Ordnung des Systemes zunächst folgenden philosophischen Disciplin, der speculativen Theologie angehören. Auf gleiche Weise, wie wir oben (§ 14. § 16.) von allgemeineren ästhetischen Begriffbestimmungen bemerkten, daß sie zugleich als Typus für religiöse oder theologische gelten können — werden wir hier von der Liebe insonderheit aussprechen dürfen, daß die Bedeutung,

welche ihr Begriff als Schlußbegriff der ästhetischen Idee erhält, für alle weiteren, zu der Idee der Gottheit gehörigen Begriffbestimmungen die absolute Grundlage abgiebt, die auf eine Weise, welche hier freilich noch nicht weiter auseinandergesetzt werden kann, erst das wahrhaft speculative Verständniß jenes Höheren eröffnen muß.

A) Die platonische Liebe.

§ 83.

Die erste oder unmittelbare Form der Liebe ist diejenige, in welcher das eine der in sie eintretenden Individuen noch die Bedeutung einer unmittelbaren schönen Gegenständlichkeit hat; also einer natürlichen oder physiognomischen Schönheit, deren Anschau das Gemüth und die Person des Anschauenden in eine ausschließliche, für diesen selbst zur Gegenständlichkeit werdende Beziehung auf den Angeschauten setzt. Diese Liebe heißt, nach demjenigen Denker, der ihr die erste und tiefsinnigste theoretische Betrachtung widmete, die platonische: — ihre Bedingungen und Momente sind die einfachsten und allgemeinsten; ihr nothwendiges Schicksal aber ist, sowohl in den einzelnen Individuen, als auch, ihrer umfassendern Bedeutung nach, in der weltgeschichtlichen Entwicklung des menschlichen Geschlechts, den anderen, höheren Arten der Liebe, denen sie begriffgemäß auch zeitlich vorangeht, zu weichen oder in sie umzuschlagen.

Schon vorhin wurde Platon von uns erwähnt, als derjenige, welcher unter allen ernsten speculativen Denkern bisher allein die wesentliche und nothwendige Beziehung des Begriffs der Liebe zu der Idee der Schönheit erkannt und in würdiger Form dargestellt hat. An gegenwärtiger Stelle kommen wir nochmals auf ihn zurück, um nach ihm, einem sehr allgemein gewordenen Redegebrauche folgend, diejenige Gestaltung jenes

Begriffs zu benennen, in Bezug auf welche wir es bedeutsam finden müssen, daß unter allen sie allein Gegenstand der Betrachtung jenes Philosophen geworden ist. Wir werden uns nämlich durch den Spott, welchen man vielen Seiten her in reichem Maaße über diesen platonischen Begriff der Liebe ausgeschüttet hat — sowohl über die wirklichen Lehren jenes Denkers, als auch über die, freilich oft mißverstandenen und verkehrten Einbildungen seiner dichtenden und phantasirenden Nachfolger — nicht abschrecken lassen, in diesem Begriffe, so sehr derselbe von anderen abweicht, die man mit gleichem Rechte als die ächte, reine und allein wahre Idee der Liebe geltend machen kann, in der That nicht zwar diese ganze Idee, wohl aber eine ächte und wesentlich berechtigte Stufe oder Formbildung derselben, und zwar die erste, nächste und unmittelbare, anzuerkennen. — Die Realität und die Nothwendigkeit mannigfaltiger Verschiedenheiten in dieser Idee, und gewissermaßen eines Unterschiedes von Spielarten der Liebe hat man von jeher eingestanden: wäre es auch nur, insofern man die Nothwendigkeit, daß die verschiedenen Charaktere der Individuen sich auch in ihr auf eigenthümliche Weise ausdrücken müssen, nicht abzuläugnen vermochte. Es wäre aber auffallend, wenn eben hier, in diesem Gebiete der zur reinsten, gediegensten Einfachheit der Gestaltung zurückgekehrten Geistigkeit des Schönen diese Unterschiede gesetzlose und unbestimmte sein sollten. Vielmehr läßt sich erwarten, daß jener allgemeine Typus des speculativ-dialektischen Fortschritts der Formbildung, den wir bisher in allen übrigen Sphären der Aesthetik bewährt fanden, hier um so leichter und deutlicher erkennbar sein wird, — als, wie gesagt, der Allgemeinbegriff selbst, bei der gediegenen concreten Fülle seines Inhalts, eine unmittelbar vor Augen liegende und leichter, als die meisten übrigen ästhetischen Begriffbestimmungen, auch durch den Verstand auffaßbare Einheit bildet.

Gemeiniglich bedient man sich das Namens der platonischen Liebe schlechthin, um den Gegensatz gegen eine solche Liebe zu bezeichnen, in welche das sinnliche Verhältniß der Geschlechter als Moment eintritt. Diese rein negative Auffassung hat meist die Folge gehabt, daß man diese platonische Liebe und die

geschlechtliche Liebe in die Alternative stellen zu müssen meinte, daß nur eine von beiden die wahrhafte und ächte, die andere aber nothwendig entweder leere Einbildung, oder aber ein niederes, hinter dem höheren und ächten Begriffe der Liebe weit zurückbleibendes Verhältniß sei. Die herrschende Denkweise der neueren Zeit hat fast allgemein die Verwerfung der platonischen ausgesprochen; — ohne jedoch daß diese Verwerfung dem ächten Begriffe der Geschlechtliebe zu Gute gekommen wäre, welchem vielmehr, wie sich bald nachher zeigen wird, ein zwischen wesentlich verschiedenen Begriffbestimmungen schwankender Halbbegriff untergeschoben ward. In Wahrheit auch setzt die vollständige und eigentliche Geschlechtliebe, weit entfernt, die platonische als eine unächte und unwahre erkennen zu lassen — sie vielmehr voraus und entwickelt sich aus ihr; — wie denn auch der Begriff der Freundschaft, den man nicht weniger häufig jenem der platonischen Liebe entgegenzustellen beliebt, keineswegs für unverträglich mit ihm gelten sollte. — Das eigentlich Auszeichnende oder Unterscheidende nämlich der platonischen Liebe, und was sie zum unentbehrlichen Momente in dem Totalbegriffe der Liebe macht, besteht vielmehr darin, daß dasjenige, was die Liebe überhaupt an die bisher von uns durchgegangenen ästhetischen Formbildungen anknüpft — das Moment der Anschau einer objectiven und auch für Andere, als für den Anschauenden dieß seienden Schönheit — in ihr noch ausdrücklich gesetzt ist, und die Grundlage dieses gesammten Verhältnisses ausmacht. Es ist eine der Anschau des Kunstschönen und des Naturschönen außerhalb der Liebe noch gleichartigere oder näher stehende Beziehung, welche den Anfang und die eine Hauptseite dieses Liebens ausmacht; — und nur dadurch, daß diese Gleichartigkeit hier ausdrücklich gesetzt ist, ergiebt sich auch für die übrigen Arten der Liebe die Bedeutung des Aufgehobenseins dieser Basis der objectiven Schönheit und ihrer Anschau in ihnen. Nicht als ob in diesen letzteren diese Anschau und jene Schönheit in ihrer unmittelbaren Gestalt ganz wegfallen müßte, oder auch nur entbehrlich würde: sondern insofern sie hier zum untergeordneten Momente herabsinkt; während sie in der platonischen Liebe die fortdauernde, lebendige Wirklichkeit derselben ausmacht.

Die Begriffsentwicklung der platonischen Liebe muß demnach, wie diese Liebe selbst, von der Betrachtung des angeschauten und geliebten Gegenstandes ausgehen; und ihr Ziel ist die Aufhebung dieser Einseitigkeit, welche den Gegenstand eben nur als Object erfaßt. Von diesem Gegenstande ist schon gesagt worden, daß er in der Bestimmung entweder der individuell persönlichen Naturschönheit, oder der physiognomischen Schönheit auftritt. Dieses „entweder, oder" ist hier nicht so zu verstehen, als werde in dem einen Falle der andere ausgeschlossen; — sondern diejenige Schönheit, welche der Geliebte für den Liebenden hat, ist eine solche, für welche der Unterschied des Natürlichen und des Physiognomischen ein gleichgültiger und aufgehobener ist: darum, weil sogleich mit dem Entstehen der Liebe das schöpferische, organische Einheitprincip der angeschauten Schönheit aus dem Angeschauten in den Anschauenden hineintritt, und sich in diesem zu einem Bilde verarbeitet, welches eben so sehr Ausdruck der Individualität des anschauenden Gemüthes, wie der angeschauten Gestalt ist. Darum können die verschiedenartigsten Individuen Gegenstand platonischen Liebe werden; — es kann bei einigen den Anschein haben, als sei der Geist, bei andern, als sei die Schönheit des Körpers der eigentlich geliebte Gegenstand: denn die körperliche und die geistige Schönheit bewährt eben hiedurch ihre wesentliche Identität, daß die Wirkungen beider in dem Gemüthe des Liebenden die nämlichen sind. In jedem Falle nämlich, gleichviel ob die angeschaute Schönheit wirklich diese physiognomische Bedeutung besitzt oder nicht, schafft sich das liebende Gemüth eine Vorstellung von dem Selbst des Geliebten, in welcher nun diejenige Schönheit, die das Geliebte für den Liebenden, oder in der Liebe hat, einzig besteht. Sogar daß durch die Anschau von Bildnissen, oder durch den Ruf von Schönheit und Tugend diese Liebe entstehe, ist keineswegs widersinnig, und die Beispiele, die hievon erzählt werden, sind nicht ohne weiteres als Unnatur oder Lüge zu verwerfen. Nur daß überhaupt die Vorstellung eines geistigen Selbst, in welche das vorstellende Gemüth das Edelste und Tiefste seines eigenen Selbst hineinbilden kann, durch die Gewißheit eines dieser Vorstellung entsprechenden Daseins überhaupt unterstützt werde, ist schlechthin gefodert; und

deshalb ein ungeistiger oder ein abstracter Gegenstand, Liebe zu erregen allerdings unfähig; so wie auch ein solcher, an welchem gar keine objective Schönheit vorhanden ist. — Als unwesentlich, im Ganzen und Allgemeinen wenigstens, für diese Stufe der Liebe, muß insonderheit noch der Gegensatz der Geschlechter ausgesprochen werden. Nur in gewissen Zeitaltern der weltgeschichtlichen Idealbildung erscheint vorzugweise und selbst ausschließlich das weibliche Geschlecht als Gegenstand platonischer Liebe für den Mann (— nicht umgekehrt); — und wenn in andern Zeitaltern, in welchen die platonische Liebe an Würde und Bedeutsamkeit überhaupt hinter die übrigen Arten der Liebe zurücktritt, dieselbe sich gleichfalls meist innerhalb dieses Gegensatzes hält: so ist auch hievon der Grund die vorherrschende Richtung nach der Auffindung oder nach dem Gewinn der eigentlichen Geschlechtliebe; welche in den Gemüthern, die nach dieser Richtung hingezogen werden, nebenbei jene untergeordnete Liebe entstehen läßt. Eben so einseitig aber, oder noch einseitiger (— auch abgesehen von der sich daran knüpfenden häßlichen Ausartung), doch gleichfalls für die ästhetisch-sittliche Bildungsstufe jenes Zeitalters charakteristisch — ist auch die in der antiken Welt größtentheils vorherrschende Beschränkung dieser Liebe auf die jugendliche Blüthe des männlichen Geschlechts als Gegenstand derselben. Vielmehr kann ohne Unterschied jedes Geschlecht und jedes Alter Gegenstand derselben werden; und die weiteren Modificationen und Verschiedenheiten in dem Begriffe dieser Liebe, die zum Theil, wie schon bemerkt, in der That von weltgeschichtlicher Bedeutung sind, werden mehr durch die Unterschiede in der Beschaffenheit und Thätigkeit des liebenden Subjects, als durch jene des Gegenstandes als solchen bestimmt.

Was nun dieses Subject betrifft: so ist zuvörderst die allgemeine Voraussetzung für dasselbe die des Gemüths; auf entsprechende Weise, wie für den Gegenstand die der Schönheit. Auch von dieser Voraussetzung, eben so wie von jener vorigen, erhellt bei der platonischen Liebe deutlicher, als bei der Freundschaft und der Geschlechtliebe, ihre Nothwendigkeit und Unentbehrlichkeit für den Begriff der Liebe überhaupt. Denn in Bezug auf jene beiden kommen häufiger auch in gemüthlosen Individuen

verwandte oder analoge Denk- und Empfindweisen vor, die leicht mit ächter Liebe verwechselt werden können und gleichsam ein Wiederschein derselben in niederen Regionen sind; dahingegen die platonische Liebe, welche minder, als jene beiden, die gemeine Wirklichkeit berührt und sich mit ihr vermengt, seltener auch nur ein solches Abbild ihrer selbst, welches nicht seine Falschheit und Unächtheit offen ausgeprägt trüge, innerhalb dieser niederen Sphären hervorruft. — Zwar könnte es scheinen, als sei diese Liebe vielmehr phantastischer, als eigentlich gemüthlicher Natur, da sie, gleich der unmittelbaren Phantasie, die äußern Gestalten sucht, und gewissermaßen selbstthätig sie erzeugt. Allein, obgleich dieß zugegeben werden darf, daß ihr Verhältniß zu den höhern Arten der Liebe ein im Wesentlichen entsprechendes ist, wie das der Phantasie zu der gemüthlichen und genialen Substanz: so ist dieß doch eben nur eine Analogie des Verhältnisses; nicht aber eine wirkliche Gleichheit der Natur dieser Liebe mit dem bloß Phantastischen; über welches sie vielmehr dadurch wesentlich erhoben bleibt, daß sie eine substantielle Beziehung zwischen Individuen setzt. In dem Gemüthe des Liebenden aber wirkt die Liebe nicht bloß, wie auch die Kunst- und Naturanschau, im Allgemeinen und im Verein mit andern gleichartigen und ungleichartigen Momenten der geistigen Erfahrung, sondern nach ihrer individuellen Besonderheit — bildend; d. h. sie giebt dem Leben und der Thätigkeit desselben eine durchgreifende Richtung auf ihren Gegenstand, welche nothwendig von der entschiedensten Einwirkung auch auf die nicht unmittelbar damit zusammenhängenden Momente dieses Lebens ist. Da übrigens diese Bildung hier noch nicht, wie auf den höhern Stufen der Liebe, in eigentliche Gemeinschaftlichkeit des geistigen und sittlichen Lebens mit dem Geliebten übergeht, sondern sich zunächst nur ihrerseits zur ästhetischen Gegenständlichkeit fixirt: so behält sie die Natur eines einsamen Arbeitens des individuellen Gemüths in sich selbst und nach außen. Bei der Ungleichartigkeit ihres Gegenstandes zu ihr selbst kann sie eben so wohl sich an ihm abstumpfen, als auch fortdauernd sich durch ihn ernähren und neu beleben. Sie ist weder eine ganz ausschließliche, wie die Geschlecht-

liebe, noch auch eine durch die Vielfachheit und Verschiedenheit ihrer Objecte sich selbst erweiternde und erhöhende, wie die Freundschaft; — sondern indem sie als ihr Endziel etwas anderes als sich selbst erzeugt, nämlich entweder Freundschaft oder Geschlechtliebe, oder auch nur eine umgewandelte Gesinnung und Denkweise des Gemüths: so kann sie mehrmals von vorn beginnen, und die verschiedenartigsten Eindrücke zu einer, dann freilich nur mittelbaren Einheit der Gesammtwirkung vereinigen.

Aus allem diesem geht hervor, daß die platonische Liebe vorzugweise dem jugendlichen Alter gemäß sein wird; als welches am meisten oder ausschließlich einer durch äußere Eindrücke veranlaßten, aber innerhalb des Individuums beschlossen bleibenden und nicht unmittelbar sich auch über Aeußeres erstreckenden Umbildung fähig ist. — Wenn wir in ganzen weltgeschichtlichen Zeitaltern die platonische Liebe zur allgemeinen Sitte werden, und sie auch von Individuen reifen Alters, und denen die Blüthe der Geistesbildung schon zu eigen gehört, gleichsam als eine Kunst betrieben werden sehen: so gehört diese Erscheinung zu denen, welche auf eine Jugendlichkeit jener Zeitalter überhaupt im Vergleich zu späteren und reiferen, und auf eine Allmählichkeit in dem Gewinne der höchsten und vollendeten ästhetischen Bildung hindeuten; und sie steht im Zusammenhange mit den Metamorphosen des Idealbegriffs, die jene weltgeschichtlichen Perioden bezeichnen. Sowohl die Knabenliebe der Griechen, als auch die romantisch-ritterliche Galanterie des Mittelalters, konnten in dem Umfange und nach der Bedeutung, die sie in jenen Perioden gewannen, nur temporäre Gestaltungen sein: man erkennt an ihnen deutlich, wie die erstere aus der Unfähigkeit der antiken Welt, die höhere Gestalt der Geschlechtliebe in ihrer tiefsten und edelsten Bedeutung zu erkennen und zu gewinnen, die letztere aus der Sehnsucht nach dieser Liebe und der Bestimmung der Völker der romantischen Idealwelt für sie, aber auch aus der noch nicht überwundenen Unreife zu derselben hervorging. Von Platon, in dessen Auffassung und Darstellung der antike Begriff der Liebe seine höchste, speculativ-ethische Verklärung erhielt, ist zugleich der natur- und begriffgemäße Uebergang derselben in den Begriff

der Freundschaft ausgesprochen und dargestellt worden; *) die Galanterie des Mittelalters aber ist in der gediegneren Idealbildung der modernen Welt in ein abstract-allgemeines Verhältniß idealer Verehrung und Verherrlichung des weiblichen Geschlechts durch das männliche übergegangen; welches Verhältniß als ästhetische Sitte im strengsten und eigentlichsten Sinne (§ 81.) fortan allen weiteren Erscheinungen der Liebe zur Basis dient; wodurch diese zugleich angeregt, gefördert, beschränkt und geleitet werden. — Die von allen wechselnden Verhältnissen der Zeit, der Sitte und der Idealbildung unberührt bleibende Gestalt der platonischen Liebe ist aber die Liebe jugendlicher Gemüther, die bereits in der frühern Kindheit beginnen kann, insbesondere aber in dem Alter der ersten Jugendblüthe am mächtigsten und beglückendsten wirkt, wiewohl ihr Nachklang sich noch weit über dieses Alter hinaus erstreckt, und durch das Leben hindurch begleitet. Gegenstand dieser Liebe können ohne Unterschied sowohl ältere Personen, als auch Jugendgenossen sein; — der Gegensatz des Geschlechts ist kein wesentlicher, wiewohl er aus dem oben erwähnten Grunde auch hier vielleicht in den meisten Fällen, wenigstens wenn der Liebende männlichen Geschlechts ist, vorherrschen mag. Diese Liebe kommt bei weitem häufiger vor und ist von wichtigerem Einfluß, als man gewöhnlich meint, auf die geistige und sittliche Bildung namentlich der edelsten Gemüther, sowohl des männlichen, als auch des weiblichen Geschlechts. Sogar die Liebe der Kinder zu den Aeltern kann, wiewohl dieß nur in einzelnen seltenen Fällen der Fall ist, aus dem allgemein-sittlichen in ein zugleich individuell ästhetisches Verhältniß übergehen; wo sie dann gleichfalls in dem hier erklärten Sinn eine platonische genannt werden kann.

---

*) Unter den zwei verschiedenen Darstellungen, die sich bei Platon von der Liebe finden, in dem Phädros und im Symposion, faßt die erstere, welche unbezweifelt die ältere ist, die Liebe noch ganz als die Begeisterung auf, welche durch die Anschau der Schönheit erzeugt werde, und nur in dieser ihre Nahrung finde, — während die zweite und spätere, ohne die Anschau der Schönheit aus ihr zu entfernen, doch die geistige Zeugung des Wahren und Guten in der Gemeinschaft des sittlichen Umgangs als das eigentlich Wesentliche oder Substantielle der Liebe ausspricht.

Als natur- und begriffgemäßen Abschluß oder als Vollendung der platonischen Liebe nannten wir die durch die Anschau der geistigen Schönheit, die die Liebe als solche in dem Liebenden hat, in dem Geliebten erweckte Gegenliebe. Diese hat freilich nicht die Bedeutung einer solchen Ausschließlichkeit, wie durch das Wechselseitige der Neigung erst in der eigentlichen Geschlechtliebe hervorgebracht werden kann: sie ist vielmehr nur die Anerkennung des substantiellen und absolut geistigen Bezugs, in den der Liebende auf den Geliebten gesetzt worden ist, — oder, wie Platon es ausdrückt, das Erblicken eines Wiederscheins des eigenen Bildes in den Augen des Liebenden. Die Befestigung der Gegenseitigkeit des Bandes ist, wie derselbe Denker es trefflich dargestellt hat, das Uebergehen der Liebe in Freundschaft. Wo die platonische Liebe zwischen Personen verschiedenen Geschlechts — (wie dieß in der Wirklichkeit häufig der Fall ist, und auch nicht geradezu als verwerflich betrachtet werden kann, wenn gleich es auf keine Weise gefodert ist) — zu der Knüpfung des sittlich-sinnlichen Bandes der Ehe Veranlassung wird: da ist es eben das sinnliche Moment, an welches sich das Erlöschen des eigentlichen Gefühls der Liebe, und, im Falle einer ächt sittlichen Gesinnung, der Uebergang in Freundschaft anschließt. In dieser Beziehung ist es, daß, nach einer häufig gemachten und ausgesprochenen Bemerkung der sinnliche Genuß für den Untergang der Liebe zu gelten pflegt: — was durchaus nur von der platonischen Liebe, aber von keiner andern, verstanden werden kann; da dieser Genuß sich nur zu jener Liebe allerdings als ein Moment äußerer Negativität verhält, und nur bei übrigens unklarer oder unreiner Gesinnung von ihr begehrt und angestrebt werden kann. Freilich kann man jederzeit den Anfang auch der eigentlichen Geschlechtliebe — platonische Liebe nennen, da jene eines gewissen Zeitraums der Entwicklung bedarf, und während dieser Entwicklung oft ganz die Einseitigkeit, eben so wie auch die Abgezogenheit von dem Sinnlichen, mit der platonischen Liebe gemein hat. — Wie dieser Uebergang in Geschlechtliebe, eben so ist übrigens auch der Uebergang der platonischen Liebe in Freundschaft nicht ein plötzlicher, sondern stets ein allmählicher; und die Erinnerung der ersten begeisterten Anschau des Liebenden wirkt darin

noch geraume Zeit hindurch fort. In dem gewaltsamen und gesetzlosen Hineintragen hingegen des eigentlichen, nicht bloß sinnlichen, sondern zugleich ästhetischen Momentes der Geschlechtliebe in eine solche Liebe, die, sei es wegen ihrer Einseitigkeit, oder wegen des Mangels der übrigen Bedingungen der Geschlechtliebe, wesentlich nur eine platonische zu sein die Bestimmung hat — besteht recht eigentlich die Ausartung der Liebe überhaupt in bösartige Häßlichkeit; von welcher noch weiter unten bei dem Begriffe der Geschlechtliebe einiges gesagt werden muß.

B) Die Freundschaft.

§ 84.

Der Gegensatz des anschauenden Subjects und des angeschauten Objectes, der in der platonischen Liebe noch erhalten war, wird vollends aufgehoben oder zur Gleichgültigkeit herabgesetzt in der Freundschaft; welches diejenige Gestalt der Liebe ist, die sich als die Macht kund giebt, in welcher jene frühere ihre Wahrheit und Berechtigung, aber auch ihren Untergang findet. An die Stelle jener gegenständlichen Anschau der äußeren Schönheit tritt hier die, zwar unabläßig in Rede und Handlung übergehende, innerliche Schönheit der Gesinnung; welche in der wechselseitigen Gemeinschaft des gemüthlichen Lebens und Strebens besteht, und eben in dieser Wechseldurchdringung der verschiedenen Individualitäten durch einander die höchste Realität und Lebendigkeit des Schönen hervorruft. Wegen dieser ihrer, sich selbst stets in Aeußerlichkeit umsetzenden Innerlichkeit — ist die Freundschaft, von einer ihrer Seiten betrachtet, ein Progreß ins Unendliche; indem sie nämlich nicht zwischen je zweien oder irgend einer bestimmten Anzahl von Individuen sich ein- für allemal abschließt, sondern

eine stete Erweiterung ihres Bandes über eine unbestimmbare Mehrheit derselben zuläßt; dergestalt, daß hiedurch dieses Band nicht nur an Umfang, sondern zugleich an Innigkeit und Bedeutung gewinnt.

Noch befremdlicher, als in Bezug auf die beiden andern Gattungen der Liebe, wird es für Viele sein, wenn wir auch den Begriff der Freundschaft in das ästhetische Gebiet hereinziehen; weil hier das Moment der objectiven Schönheit ganz wegzufallen scheint. Die Nothwendigkeit aber, in diesem Zusammenhange auch die Freundschaft nicht zu übergehen, ist ganz dieselbe mit jener, auch im gemeinen Leben anerkannten und häufig ausgesprochenen Foderung: daß das einzelne Individuum die Tiefe und Innigkeit seines Gemüths, und namentlich seine Fähigkeit und Bestimmung zur Liebe, durch die Art und Weise, wie es sich in Bezug auf die Freundschaft benimmt, bewähre und beurkunde. Denn was hier subjectiv und ethisch ausgedrückt wird: das ist objectiv und in Bezug auf den Begriff der Liebe als solchen diejenige Stellung der Freundschaft zu den beiden andern Arten der Liebe (— die man gewöhnlich im engern Sinne mit diesem Namen zu belegen pflegt), welche die Freundschaft einerseits zur dialektischen Aufhebung und höhern Wahrheit der Liebe, nämlich der platonischen, andererseits zur allgemeineren Grundlage und elementarischen Basis der Liebe, nämlich der vollkommen individualisirten oder der Geschlechtliebe macht. Auf keine Weise nämlich könnte bei dem Einzelnen die Aechtheit des einen Gefühls als abhängig von dem gleichmäßigen Dasein des anderen erscheinen, wenn beide zweien verschiedenen Sphären des Lebens und der Thätigkeit des Geistes, etwa das eine ausschließlich der ästhetischen, das andere ausschließlich der ethischen angehörte. Das wahre Verhältniß jener beiden ist daher vielmehr dieses, daß eben das ächt Aesthetische, d. h. der wirkliche und lebendige Geist der Schönheit in dem Begriffe der Liebe, — derjenige, welcher in diesen Begriff nicht etwa bloß ein ästhetisches Moment hineinträgt, sondern denselben zu einer wesentlichen, und zwar zu der höchsten und inhalt-

reichsten Gestaltung von der Idee der Schönheit macht — daß dieser nicht mehr von äußerlicher, sinnlicher Anschau abhängig ist, sondern im Innern des Gemüths wurzelt, und in der gesammten Thätigkeit und Handlungsweise der Individuen sich realisirt. In diesem Sinne erscheint die Freundschaft als die dialektische Negativität der platonischen Liebe: — nicht als ob in ihr durch Zurückdrängung des anschauenden Genusses der objectiven Schönheit das ästhetische Moment der Liebe entfernt, und als die in der Liebe thätigen Kräfte nur die reine Intelligenz und der Wille beibehalten würden; sondern indem sie als das Substantielle jener Anschau nicht mehr, wie zuvor, das angeschaute Object, sondern die in dem Gemüthe des Anschauenden erzeugte Thätigkeit und Richtung auf seinen Gegenstand erkennen läßt. Daß diese Richtung eine dergestalt substantielle sei, welche für das wahrhafte Fürsichsein des Geistes der Schönheit gelten müsse, und ihrerseits eben sowohl, wie das unmittelbar Objective, Gegenstand einer ästhetischen Anschau werden könne: — diese Wahrheit war zwar an sich schon in dem Begriffe der platonischen Liebe enthalten; ausdrücklich gesetzt aber und durch die äußere Gestaltung der ästhetischen Wirklichkeit anerkannt wird sie eben erst in dem Begriffe der Freundschaft: weil erst in diesem die Wechselduchdringung des Liebens und Geliebtwerdens bis zur Ununterscheidbarkeit beider Momente auf beiden Seiten gesteigert wird.

Es erhellt aus dem Gesagten, daß das eigentlich ästhetische Moment in der Freundschaft, welches auch diese Gestaltung der Liebe in Wahrheit noch der Idee der Schönheit einverleibt, kein anderes ist, als die Gegenseitigkeit der Liebe in ihr. Eine einseitige Freundschaft — wenn man für die einfach wohlwollende Gesinnung gegen bestimmte Individuen diesen Namen beibehalten will — ist keine ästhetische, sondern eine ethische Begriffbestimmung, auf die auch der gegenwärtige dialektische Zusammenhang noch keineswegs unmittelbar hinführt; da dieser vielmehr nur den Begriff einer solchen Liebe fodert, die in ihrem Gegenstande sich selbst zu ihrer eigenen Voraussetzung hat. — Es scheint durch diese Bestimmung der Gegenseitigkeit für die Freundschaft die Nothwendigkeit eines rückwärts

gehenden Fortschritts ins Unendliche gesetzt; — wenn man nicht annehmen will (— was wohl zwar in dem abstracten Begriffe, nicht aber in der concreten Wirklichkeit sich so verhält): daß jede Freundschaft von platonischer Liebe anfange und ausgehe. Allein diese Unendlichkeit — (wiewohl allerdings schon jener Schein charakteristisch ist für die in dem Begriffe der Freundschaft gesetzte Aufhebung der eigentlichen Gegenständlichkeit) — ist in Wahrheit vielmehr schon die innere Unendlichkeit, welche nothwendig in einer jeden Wechselbeziehung zweier oder mehrer fürsichseiender Wesenheiten als solcher auf einander, d. h. eben mit Aufhebung der Aeußerlichkeit des Objectiven, gegeben ist. Sie kann zunächst als Anlage oder Voraussbestimmung des einen Individuums zu der Liebe des anderen gefaßt werden; in dieser Anlage selbst aber ist nothwendig nicht nur die Gewißheit einer entsprechenden Anlage in diesem anderen, sondern auch — wodurch diese Gewißheit bedingt wird — die Fähigkeit zum Verständniß des eigenthümlichen intellectuellen und sittlichen Charakters des Andern enthalten. Die wirkliche Freundschaft ist also stets die Bethätigung einer Anlage, die als Anlage schon die Unendlichkeit der beiderseitigen Individualitäten, (deren absolut geistige Natur hier vorausgesetzt wird) als aufgehobene und eben in ihr und durch sie aufs neue und in einer hinzukommenden höheren und reicheren Bestimmung in Actualität zu setzende in sich hält. — Im gemeinen Leben freilich erscheint diese Anlage entweder gar nicht ausdrücklich als solche, oder höchstens als beiläufige und unwesentliche Zugabe zu einem vorhandenen persönlichen Charakter. Daher der auffallende Widerspruch in der herrschenden Denkart, daß die Freundschaft, deren Idee man einerseits als die edelste Blüthe des Leben nnd als das Ergebniß nur einer ächt sittlichen und tugendhaften Gesinnung bei angeborener Tiefe des Gemüths und Schönheit der Seele ansieht, — andererseits im Leben selbst und in der Wirklichkeit als etwas von Zufall und Willkühr abhängiges behandelt zu werden pflegt. Die Wahrheit dieses Widerspruchs ist diese: daß die Freundschaft, eben wegen der Ausdrücklichkeit, mit welcher in ihr die ganze Individualität nach dem, was sie an und für sich ist, und nicht bloß, wie

in andern Gestaltungen der Schönheit, als aufgehoben in einer objectiven Erscheinung, von der Idee in Anspruch genommen wird, eben so entschieden, und sogar noch ausdrücklicher, als irgend eine andere jener Gestaltungen, und als insonderheit die Liebe, jene höhere geistige Nothwendigkeit oder Vorausbestimmung fodert, die wir im Allgemeinen mit dem Namen des Genius bezeichneten; — daß aber aus demselben Grunde auch die Verwirklichung der Idee hier nur ein unendlicher Progreß der Annäherung an deren reinen Begriff, also eine unbegrenzte Stufenfolge von mehr oder minder das ächte Gepräg jener absolut geistigen Nothwendigkeit aufgedrückt tragenden, aber durch beträchtliche Beimischung des Zufälligen und Willkührlichen gestörten und getrübten Gestaltungen sein wird.

Als das Vermittelnde jeder ächten Freundschaft betrachtet man mit Recht das, was man die geistigen und sittlichen Interessen jedes Individuums nennt; in Bezug auf welche man eben ein Zusammentreffen oder Begegnen zu fodern pflegt. Diese Interessen sind nun zwar nicht als das bloße, für sich gleichgültige Mittel zu betrachten, durch welches die Individuen sich einander nähern und mit einander in Verkehr treten können: eben so wenig aber sind sie auch andererseits ausschließend der Zweck, zu welchem sich der freundschaftliche Verkehr etwa nur als äußeres Mittel verhielte. Vielmehr vertreten dieselben, wie sie in jedem Individuum sich zu einer durchaus eigenthümlichen geistigen Gestalt besondern, welche stets zugleich die wahrhafte Allgemeinheit des höhern Geistigen aufgehoben in sich trägt, die Stelle jener objectiven Schönheit, welche in der platonischen Liebe das Princip dieser Vermittlung war. Wie diese, so wirken auch jene in der Freundschaft selbständig und um ihrer selbst willen; das Band aber, das durch sie zwischen den Individuen geknüpft wird, ist gleichfalls ein um sein selbst, und nicht um äußerer Zwecke willen bestehendes. Beide Momente aber, das vermittelnde und das vermittelte, fallen hier in eine unmittelbar Einheit des geistigen Lebens, Thuns und Schaffens zusammen; in welcher, was dem einen und was dem andern gehört, nicht mehr, wie bei der platonischen Liebe dieß noch der Fall war, getrennt werden

kann; — wie denn auch, was eng hiemit zusammenhängt, kein allgemeiner Unterschied des Begriffs mehr zwischen den Personen statt findet, unter denen die Freundschaft besteht. Für jeden ist es die Totalität seines Bewußtseins von der höhern geistigen Welt, welches ihm, zugleich mit dem durch Liebe verklärten Bilde seines eigenen Selbst, aus der Seele des Freundes entgegenstrahlt; und jeder giebt, indem er, ohne ausdrückliche Abtrennung des übrigen Lebens und Strebens von der Thätigkeit des freundschaftlichen Verkehrs, die Gesammtheit jenes geistigen Lebens in diesen Verkehr eingehen läßt, zugleich mit dem, was ihm selbst angehört, dem Freunde geistig verarbeitet und verklärt dasjenige zurück, was er von ihm empfangen hat. Allerdings ist die Art und Weise, wie sich hier jenes Allgemeine des Geistes, was man nunmehr den unmittelbaren Inhalt des freundschaftlichen Umgangs und der freundschaftlichen Mittheilung nennen kann, an der individuellen Einzelheit der Person bricht, und so gebrochen in das Gemüth und den Geist des Andern hinübergestrahlt wird, gleichsam ein Rest jener Form der Objectivität, die hier das Aufgehobene ist. Allein es wäre irrig, die Anschau dieses Individuellen von der einen oder der andern Seite ausschließend oder vorzugweise für den eigentlichen Inhalt oder Kern der Freundschaft zu halten. Entzünden zwar kann sich dieselbe an einer solchen einseitigen Anschau; wie dieß namentlich dann der Fall ist, wenn die Freundschaft aus platonischer Liebe erwächst und von dieser ausgeht; — dasjenige aber, was den Begriff der Freundschaft als solcher ausmacht, ist, bei der vollkommenen Gegenseitigkeit dieses Verhältnisses, in jedem Einzelnen jederzeit eben so sehr die Förderung und Steigerung, welche aus ihr für das Leben und die eigenthümliche Thätigkeit des eigenen Gemüthes und Geistes erwächst, wie die Anschau des fremden Geistes und Gemüths.

Daß nun mit diesen Bestimmungen — so sehr dieselben außerhalb der Sphäre desjenigen liegen mögen, was man gemeiniglich Schönheit zu nennen pflegt — doch über den ächt speculativen Begriff derselben keineswegs hinausgegangen, sondern dieser vielmehr erst recht seiner eigentlichen Bedeutung nach vollends enthüllt wird — erhellt bei einiger Aufmerksamkeit von selbst.

Auch hier bleibt es der Begriff des Gegensatzes, in welchem fortwährend das Leben und die Thätigkeit des absoluten Geistes eingeschlossen erscheint; und je bestimmter und ausdrücklicher hier die wahre Totalität dieser Thätigkeit und dieses Lebens zur Actualität kommen kann und kommen muß: desto auffallender wird diese Hineinbildung jenes Lebens in eine Zweiheit oder Mehrheit von Einzelwesen, die aus sich wechselweise dasselbe entzünden und glühend erhalten, und desto deutlicher bezeichnet sich dieselbe als keineswegs nur eine Trübung und Verhüllung jener allgemeinen Totalität des höhern Geistigen, sondern eine Bereicherung derselben und Erhöhung ihres Gehalts über ihr unmittelbares Dasein hinaus, welches sie in der Gestalt der Allgemeinheit hatte, bezweckend. Darum sehen wir auch, wie die philosophische Würdigung des Begriffs der Freundschaft fast stets gleichen Schritt hält mit der Würdigung des Schönheitbegriffs, auch wenn sie noch nicht unmittelbar für eine Gestaltung des letztern erkannt wird. Namentlich hat in vielen philosophischen Systemen theils das gänzliche Ignoriren des Schönheitbegriffs, theils das Herabsetzen desselben zum untergeordneten Moment als Vorstufe zum Wahrheitbegriff, jederzeit die Folge gehabt, daß auch die Freundschaft entweder mit Stillschweigen übergangen, oder als eine zufällige Nebenbestimmung der ethischen Begriffe behandelt ward. Dahingegen jene alten Systeme, welche allenthalben die Anschauung und Idee der Schönheit zu ihrem Hintergrunde hatten, wenn sie dieselbe auch nicht zur durchgebildeten Theorie hervorentwickelten — dem Begriffe der Freundschaft entweder mit dem der platonischen Liebe zugleich, oder, wenn der letztere in Vergessenheit gekommen oder in Schatten gestellt war, an Statt dieses letzteren eine sorgfältige und anerkennende Beachtung widmeten. *) — Man kann sagen, daß in der Freundschaft dasjenige realisirt ist, was in allen vorangehenden Formbildungen der ästhetischen Idee gesucht und

*) Es kann als bedeutsam für das dialektische Verhältniß jener beiden Begriffe gelten, daß der Begriff der Freundschaft in dem Systeme des Aristoteles eine entsprechende Rolle spielt, wie der Begriff der platonischen Liebe in dem Systeme des Platon.

angestrebt ward: nämlich das Heraustreten des absoluten Geistes aus sich selbst in einer diesem seinem ersten Selbst vollkommen gleichen, und ihm auf das innigste verbunden bleibenden Gestalt; ein Heraustreten, wodurch nothwendig auch, dem logischen Begriffe des Gegensatzes zufolge, zugleich dieses erste Selbst in der Bestimmung der Einzelheit gesetzt wird. Die Naturbedingungen dieses Gegensatzes, welche eine qualitative Ungleichheit der entgegengesetzten Glieder zur Folge haben, sind erst in der Freundschaft vollkommen aufgehoben, und hier also der Gegensatz selbst als die Identität mit sich erfaßt, welche zugleich Inbegriff der äußerlichen Unendlichkeit des Gegenständlichen ist.

Eben diese Bestimmung aber der Gleichartigkeit des Entgegengesetzten und der Gleichgültigkeit der individuellen Unterschiede gegen das substantielle Verhältniß — welche Unterschiede hier eben nur diese individuellen, aber nicht zugleich unterschiedene Begriffsmomente sind — macht die Freundschaft, wie sie in Bezug auf ihren Anfang und auf ihre Realisation innerhalb der Zeit dieß war, so auch hinsichtlich ihres Umfangs, d. h. hinsichtlich der Anzahl der Individuen, über die sie sich in jedem einzelnen Falle erstrecken kann, zu einem Progresse ins Unendliche. Die Freundschaft ist keineswegs, wie die Geschlechtsliebe, bestimmt, ein abgeschlossenes Verhältniß unter je Zweien zu bleiben: sie kann sich über einen unbestimmbar größeren Kreis von Individuen erstrecken, ohne dadurch ihre wesentliche Einheit als concrete Gestalt zu verlieren, oder dieses Wachsthum der Extension durch Abnahme der Intensität zu erkaufen. Hiebei wird nämlich erfodert, daß das neu hinzutretende Individuum sich gleichmäßig denen befreunde, welche bisher den Kreis der Freundschaft ausmachten: — denn eine zerstreute Menge verschiedener und nicht in einander aufgelöster Freundschaften kann in dem einzelnen Individuum allerdings nicht umhin, — eben weil sie zu jener Amalgamation bestimmt ist — der Innigkeit und Festigkeit der Gesinnung für die Einzelnen, mit denen dieses Verhältniß abgesondert besteht, Eintrag zu thun. Bei einer wirklichen Erweiterung hingegen des schon bestehenden Bandes über die Grenzen seines bisherigen Kreises hinaus, an der alle darin Begriffenen gleichmäßigen Antheil nehmen, wird diese Innig-

keit und Festigkeit zwischen diesen letzteren selbst sogar noch erhöht: darum, weil jedes neu eintretende Glied durch seine intellectuellen und sittlichen Interessen zugleich die Stelle eines Vermittlers zwischen den vorhandenen Gliedern einnimmt, wie diese selbst durch eben diese Interessen ihre Vereinigung unter einander vermitteln. Die Möglichkeit dieser Erweiterung geht, wie bemerkt, ins Unbegrenzte, und man könnte sagen, daß die vollendete Erfüllung oder Verwirklichung des Begriffs der Freundschaft nur dann gegeben sein würde, wenn das Band derselben alle überhaupt ihrer fähige und für sie bestimmte Wesen zugleich umfaßte: — eine Bestimmung, die von selbst über das Gebiet der bloß ästhetischen Wirklichkeit hinaus, in ein jenseitiges Reich des Göttlichen hinüberweist. *) — Es ist aber dieser Fortschritt ins Unendliche nicht bloß möglich, sondern auch durch den Begriff selbst gefodert, oder für ihn und in ihm nothwendig. Denn nur durch die Aufnahme des bisher Fremden in ihre Mitte bewährt die Freundschaft, daß es auch in dem Bestehenden nicht das Zufällige und Endliche der Individualitäten ist, was unter ihnen das Band ausmacht, sondern das Unvergängliche und Ewige. Nicht als ob deshalb die Aufnahme jedes anderen Individuums ohne Unterschied, oder auch nur jedes durch die Aechtheit, Lauterkeit und Tiefe des Gemüths für Freundschaft überhaupt vorausbestimmten Gemüths, in jeden, zwischen anderen Individuen bereits bestehenden Freundschaftbund gefodert wäre, und das Nichterfolgen dieser Aufnahme in der Wirklichkeit als sicheres Zeichen der Unächtheit aller angeblich wirklichen Freundschaften betrachtet werden müßte. Nicht jede Individualität nämlich kann ohne Unterschied zwischen je zwei oder mehr beliebige andere als Vermittlerin eintreten, ohne selbst durch andere dazwischen aufgenommene Glieder vermittelt zu sein; noch können

*) „. . . . . er hielt das Sehnen in der Freundschaft nach der Freundschaft für Sünde; aber du irrest, schöne Seele! Die Freundschaft hat Stufen, die am Throne Gottes durch alle Geister hinaufsteigen bis zum Unendlichen; nur die Liebe ist ersättlich und immer dieselbe und, wie die Wahrheit, ohne drei Vergleichungsgrade, und ein einziges Wesen füllet ihr Herz." Jean Paul. Titan. Th. I. S. 470.

die in das Band bereits aufgenommenen Glieder allein schon durch Kraft des Bandes zwischen den übrigen mit ihnen verbundenen und jeden beliebigen anderen das Werk dieser Vermittlung vollbringen. Die Foderung ist vielmehr nur diese, daß jeder bestehenden Freundschaft das Streben inwohne, das innerhalb des bisher dieselbe ausmachenden Kreises unvermittelt Bleibende der beiderseitigen oder mehrfachen Individualitäten durch Heranziehen anderer, zu diesem Werk geeigneter Individuen zu vermitteln; — daß folglich jederzeit von Freunden neue Freunde, nämlich solche, die es für jene gemeinschaftlich sein können, gesucht werden.

Es erhellt nämlich, wie dieser unendliche Progreß der Erweiterung des Bandes der Freundschaft in Wahrheit einer und derselbe ist mit dem gleichfalls unendlichen Progresse der Verwirklichung ihres reinen Begriffs, und der Austilgung dessen, was in jeder einzelnen Wirklichkeit diesen Begriff trüben muß. *) Diese Trübung ist eine nothwendige Folge des Widerspruchs, welcher darin liegt, daß je zwei oder mehre Individualitäten, deren jede doch durch den dunkeln Grund der Selbstheit und der Freiheit, der eine vollständige Vorausbestimmung des Inhalts ihres Lebens und ihrer Thätigkeit unmöglich macht, von den andern geschieden bleibt — ohne durch diesen Grund selbst in eine wesentliche Beziehung des Gegensatzes und der Auflösung desselben zu einander gesetzt zu sein, nichtsdestoweniger in eine absolut geistige Einheit der Idee zusammengehen sollen. Es liegt hierin der Grund von jener allerdings unläugbaren Erscheinung, daß jede, auch die innigste, reinste und von den umfassendsten geistigen Interessen getragene Freundschaft, dennoch stets einen Beigeschmack von Willkühr und Zufälligkeit behält, der nie ganz vertilgt werden kann. Die einzig mögliche Aufklärung dieser Trübheit besteht darin, daß dieses Element selbst Gegenstand und

*) Die äußerliche Unbegrenztheit dieses doppelten, wiewohl gegenseitig mit sich selbst zusammentreffenden Progresses ist der Grund, weshalb der Freundschaft, im Gegensatze der Geschlechtliebe, vielmehr Erhabenheit, als Schönheit im engern Sinne, zugeschrieben zu werden pflegt (vergl. § 23.).

Inhalt der intellectuellen und moralischen Thätigkeit in dem Wechselverkehr mit einem Dritten wird, welcher auf diese Weise, indem er für jedes der frühern Glieder des Freundschaftbundes in Bezug auf die andern dieses Mittel der Aufklärung ist, zwischen alle versöhnend und neu und fester vereinigend in die Mitte tritt. Allein diese Vermittelung kann nie eine ganz vollständige sein, weil dasselbe trübende Element auch in Bezug auf das neue Glied eintritt, und nothwendig auch auf das Geschäft der Vermittlung störend einwirken wird. — Man sieht aber, wie eben dieses Streben, sich durch Erweiterung nach außen zu ergänzen, in Wahrheit vielmehr schon durch sich selbst die begriffgemäße Ergänzung oder Ausfüllung dessen bildet, was in allen wirklichen Freundschaften, von so unendlich verschiedenem Gehalt und Werth dieselben auch sein mögen, als Unvollkommenheit, Mangel oder Lücke erscheint. Die Freundschaft erhebt sich über sich selbst, und wirkt und schafft durch ihre eigene Kraft unablässig die Gewißheit jenes Höheren, dessen vollständige Wirklichkeit ihrem Begriffe noch jenseits liegt. In diesem Sinne eben so sehr, wie andererseits durch das Eingehen und Wiedergeborenwerden aller geistiger Interessen in ihr, heißt sie die Mutter oder die Amme aller Tugenden: denn dieses Streben, den Kreis ächter Freundschaft ins Unbegrenzte zu erweitern, wird sich in einem höheren Gebiete der Erkenntniß, wo die ästhetischen Begriffbestimmungen in ethische umgesetzt werden, als nothwendig verknüpft mit der Ausübung jeder Tugend bewähren. — Zugleich kann eben dieses Streben, gleichviel ob es unbewußt, oder mit Bewußtsein in den Freunden vorhanden ist, für ein untrügliches Merkmal gelten, wodurch sich die ächte Freundschaft von der unächten, unwahren oder ausgearteten unterscheidet. Die Grade der Freundschaft, d. h. theils der Innigkeit ihres Bandes, theils der Macht und Stärke, mit der sie auch nach außen wirkt, sind, wie mehrmals bemerkt, unendliche; theils nach dem Adel, der Tiefe und Stärke der Gemüther, die in sie eintreten, theils und vornehmlich nach der qualitativen und quantitativen Gleichheit oder Verwandtschaft der geistigen Interessen, die in sie eintreten. Allein diese, auch selbst bei den höchsten und in der irdischen Wirklichkeit seltensten Graden der

Freundschaft noch immer offen bleibende Denkbarkeit einer höhern Intension und Reinheit, berechtigt keineswegs zur Verwerfung oder Geringschätzung der niedriger stehenden und häufiger vorkommenden Grade; und nirgends ist, wie hier — eben wegen der ethischen Wichtigkeit dieses Begriffs — jener mehrfach von uns in Bezug auf ästhetische Begriffbestimmungen gerügte Irrthum so schwer und verhängnißvoll, welcher nur das absolut Höchste für das Wahre und Aechte, das Geringere aber für gar nicht mitzählend erkennen will. Um so wichtiger ist hier jenes allgemeine Kriterium des Aechten, welches in der Liberalität der Freundschaft besteht; d. h. in ihrer Tendenz, nicht um äußern Vortheils willen, sondern in der Eigenschaft eines innern geistigen Bandes, auch solche Individuen, die bisher außerhalb desselben standen, zum umschließen. Jede geflissentliche Ausschließlichkeit hingegen zeigt jederzeit entweder von eitler Affectation, (häufig insbesondere von einer lügenhaften Verhüllung äußerlicher und eigennütziger, wenn auch scheinbar geistiger Zwecke, unter dem Deckmantel der Freundschaft); oder auch wohl von häßlicher und bösartiger Verschrobenheit. *) Es verträgt sich dieses Ausschließliche sehr wohl mit einem beträchtlichen Eifer des Proselytenmachens; insofern nämlich theils bestimmte äußere Zwecke, theils auch wohl theoretische Lehren und Meinungen der Inhalt von dergleichen bündnerischen Umtrieben sind. Im Gegensatze solcher Proselytenmacherei eben so sehr, wie im Gegensatze jener Ausschließlichkeit, sei es in Bezug auf Personen, oder auf Zwecke und Meinungen — kennt die ächte Freundschaft durchaus kein äußerliches Schiboleth, für welches sie werben oder gegen dessen Gegner sie feindlich verfahren sollte; sondern sowohl

*) Unbegreiflich wäre es, wie lange Zeit hindurch und zum Theil noch jetzt, Johann Müllers Briefe an Bonstetten als ein herrliches Denkmal edler und großartiger Freundschaft gerühmt und zur Nacheiferung und Entzündung eines edlen Enthusiasmus empfohlen werden konnten; — wenn nicht das literarische Leben unserer Zeit so viele Beispiele von der zauberischen Gewalt darböte, mit welcher das positiv Häßliche in seiner phantastischen Aufgespreiztheit und seiner überspannten und fratzenhaft verzerrten Afterbegeisterung oft auch auf Rein- und Edeldenkende wirkt.

ihr expandirendes, als auch ihr contrahirendes Princip ist einzig und allein das allseitige und unbegrenzte Leben des wahrhaften Gemüths, welches in ihr den eigentlichen und würdigen Schauplatz seiner reinsten, intensivsten und umfassendsten Thätigkeit findet.

C) Die Geschlechtliebe.

§ 85.

Die Idee der Schönheit, welche in dem Begriffe der Freundschaft sich in die Allgemeinheit des Geisteslebens aufzulösen, und in einem Progresse ins Unendliche zu entfliehen schien, — erhält die ihr eigenthümlich zukommende Bestimmung, die Bestimmung der absolut geistigen Einzelheit und Gegenwart, dadurch zurück, daß der Gegensatz der liebenden Individuen und ihre Beziehung auf einander die Gestalt einer Naturnothwendigkeit annehmen, welche jenem Geistigen seinen Körper giebt. Dieß geschieht, indem die Liebe sich in die Gestalt des Naturtriebs kleidet, der zwei Individuen entgegengesetzten Geschlechts zur sinnlichen Vereinigung und zur physischen Erzeugung neuer Individuen treibt. Die Umwandlung dieses Naturtriebs in ein Element der Schönheit, welches auf entsprechende Weise die Gesammtheit des geistigen und sittlichen Lebens, wie jener physische Proceß die Gesammtheit des Naturlebens, in seine, streng und unwiderruflich individualisirten Gestaltungen hineinspielen läßt — ist die letzte und höchste Stufe der Hineinbildung des Begriffs der Schönheit in die Gestalt der natürlichen und geschichtlichen Wirklichkeit, und seine vollendete Verwirklichung als Idee der Schönheit.

Erst als die letzte, und allerdings auch die tiefste und reichste Gestalt der Liebe tritt uns jetzt diejenige entgegen, welche man gemeiniglich allein mit diesem Namen (— insofern derselbe über-

haupt eine ästhetische Bedeutung hat) zu bezeichnen pflegt. Der Grund, weshalb diese fast durchgängig (— wenn auch nicht in dem eigentlich für sie gehörigen, speculativen Zusammenhange der ästhetischen Wissenschaft) — vorzugweise beachtet, die übrigen Arten der Liebe aber nur gleichsam als Vorspiel zu ihr, oder auch als Ausflüsse von ihr, einer beiläufigen Berücksichtigung werth gehalten werden — ist derselbe, aus welchem allenthalben das Concretere früher, als das Abstractere, bemerkt und einer theoretischen Betrachtung unterworfen zu werden pflegt. Eben an diesem Beispiele läßt sich jedoch recht deutlich die Berechtigung und die Nothwendigkeit eines entgegengesetzten Verfahrens nachweisen. Denn die Art und Weise, wie in der Geschlechtliebe sich der allgemeine Begriff der Liebe in eine bestimmte, schon vorhandene und vorauszusetzende Naturgestalt hineinbildet, kann durchaus nicht verstanden werden, wenn nicht jener Begriff als solcher bereits entwickelt ist; — und der Mangel einer solchen Verständigung über den ästhetischen Allgemeinbegriff der Liebe giebt nothwendig zu den groben Mißverständnissen Anlaß, welche das geistige und das sinnliche Moment in der Geschlechtliebe entweder nur äußerlich nebeneinander bestehen, oder wohl gar das erstere aus dem letzteren hervorgehen lassen. — Auch in der Wirklichkeit giebt man es wohl zu, daß nur ein Gemüth, welches der platonischen Liebe und der Freundschaft empfänglich, oder durch beide schon gebildet ist, auch der Geschlechtliebe in jenem höhern Sinne, welcher über die gemeine Rechtlichkeit und Moralität eben so sehr, wie über die nackte Sinnlichkeit erhebt, fähig und würdig sei. Auf ganz entsprechende Weise nun zeigt sich in der Theorie der Begriff der Geschlechtliebe als dergestalt bedingt durch jene abstracteren, daß er ohne sie nicht wäre, was er ist; — wiewohl er andererseits eben so sehr auch als das Höhere, denn jene, als ihre Potenzirung und Vertiefung-in-sich erscheint; und die wahre Bedeutung jener, im gemeinen Lebrn weit verbreiteten Ansicht sich ergiebt, welche die Geschlechtliebe für das letzte Ziel, für das in aller andern Liebe und Neigung, ja sogar in aller ästhetischen Anschau, Begeisterung und Schöpfung überhaupt eigentlich Gemeinte und Angestrebte hält.

Die dialektische Stellung, welche wir dem Begriffe der Geschlechtliebe im Gegensatze zu jenem der Freundschaft geben, zeigt, daß wir dieselbe als die Umbeugung jenes Progresses in das äußerlich Unendliche, der in der Freundschaft statt fand, zur absoluten Gegenwart eines innerlich Unendlichen betrachten. Hiemit stimmt die allgemeine Denkweise überein, welche jede wahrhafte Liebe dieser Art auf eine Zweiheit von Individuen beschränkt; während sie bei der Freundschaft die Ausdehnung über eine unbestimmte Mehrheit zulässig findet. Um nun aber zu verstehen, wie dem physischen Elemente des Geschlechtverhältnisses diese Kraft zugeschrieben werden könne, dasjenige herzustellen, was die reine, d. h. die von den natürlichen Bedingungen des individuellen Daseins abstrahirende Thätigkeit des Geistes nicht zu erreichen vermochte — ist es nöthig, auf die Bedeutung zu reflectiren, welche in dem gesammten Gebiete des Aesthetischen die dem Geiste als solchem gegenüberstehende Aeußerlichkeit der Natur gehabt hatte. — Allenthalben nämlich war hier das Streben des Geistes dahin gegangen, das Erzeugniß seiner Thätigkeit und seines Schaffens in der Gestalt von Naturwesen zu befestigen, und hiedurch jene Trennung aufzuheben, welche zwischen Geist und Natur bestanden hatte, und deren Aufhebung in der ersten, abstracten Gestalt des absoluten Geistes, in der Idee der Wahrheit, vielmehr nur gefodert, als wirklich vollbracht worden war (vergl. § 4.). So war die Gestalt der Natur unentbehrlich, um zuvörderst in der Kunst, und sodann innerhalb des Genius selbst, der subjectiven Gestalt gegenüber, jene Objectivität herzustellen, ohne welche der Begriff der Schönheit stets wieder in ununterscheidbare Identität mit der Idee der Wahrheit zurückgefallen wäre. In dem Begriffe der Freundschaft war zwar an die Stelle jener objectiven Aeußerlichkeit die geistige und sittliche Wechselthätigkeit der Individuen auf einander getreten: aber eben hier mußte diese Wechselthätigkeit die Gestalt eines unendlichen Progresses annehmen, weil die Vielheit und Verschiedenheit der Individuen gegen die vereinigende Thätigkeit des Geistes als eine äußerliche Zufälligkeit erschien. — Diese Zufälligkeit nun kann offenbar nur dadurch aufgehoben und in gesetzmäßige Nothwendigkeit verwandelt werden, daß jener gleichgül-

tige Unterschied sich als einen in der Natur selbst, der er als Unterschied angehört, begründeten oder durch sie gesetzten Gegensatz darstellt, dessen Glieder in einer wesentlichen Beziehung auf sich selbst unter einander stehen. — Nicht als ob dieser physische Gegensatz, sobald ein solcher vorhanden ist und zu dem geistigen Bande der Freundschaft äußerlich hinzutritt, ohne weiteres dasselbe auf die angegebene Weise qualitativ umgestalten könnte. Eine solche Umgestaltung wäre offenbar ein Herabsinken des Geistes unter die Gewalt der Natur; welches in der That auch überall da vorhanden ist, wo die Gewalt des sinnlichen Triebes als solchen, oder auch wo die Berechnung endlicher Zwecke, die sich an diese Naturbestimmung anschließen, das Princip ausmacht, welches der geschlechtlichen Verbindung ihre Gestalt giebt: selbst wenn in diese vielleicht auch höhere geistige Interessen noch mit eingehen. Auch hier also, ganz eben so, wie allenthalben, wo die natürliche Aeußerlichkeit als Mittel zur Objectivirung des Geistes der Schönheit gebraucht wird — dient das Sinnliche nur zur Basis für den Geist, der sich auf durchaus freie, oder, im Gegensatze der Naturregelmäßigkeit dieses Sinnlichen, auf irrationale Weise in dasselbe hineinbildet, ohne durch das bloße Zusammentreffen mit ihm zu dieser Hineinbildung genöthigt zu werden.

Hiemit ist dem Mißverständnisse begegnet, welches sich bei unserer Unterscheidung der Arten oder Stufen der Liebe zunächst einschleichen könnte: als sei die Geschlechtliebe nichts anderes, als ein äußerliches Hinzukommen der sinnlichen Geschlechtverbindung zu der platonischen Liebe oder zu der Freundschaft. Verhielte sich dieß so, so würde dieß keineswegs zu einer solchen Anordnung jener Stufen berechtigen, in welcher die Geschlechtliebe als die höhere, organische Einheit, als die Befestigung und Vertiefung jener beiden auftritt; — und nur etwa als ein endlich-moralisches oder rechtliches Verhältniß in der Gestalt der Ehe würde diese Liebe noch einer besonderen, von jenen beiden abgesonderten Betrachtung unterzogen werden können; welche aber dann die Wissenschaft der Aesthetik nichts anginge. — Allein von der platonischen Liebe ist bereits bemerkt worden, daß sie durch das sinnliche Moment der Geschlechtverbindung vielmehr aufgehoben, als bekräftigt wird; und was die Freundschaft betrifft, so

kann diese zwar allerdings, wenn sie zwischen Personen verschiedenen Geschlechts statt findet, durch das Band der Ehe befestigt und zu höherer Innigkeit erhoben werden, (— wie denn in der Wirklichkeit bei weitem die meisten Fälle einer sittlichen und glücklichen Ehe, nicht auf eigentliche Geschlechtliebe, sondern auf bloße Freundschaft begründet sind) — ohne aber daß hiedurch eine eigentliche Gattungverschiedenheit der ehelichen Liebe von der freundschaftlichen in ästhetischer Hinsicht begründet würde. In beiden Fällen bleibt das Moment der geschlechtlichen Vereinigung von dem höheren Geistigen oder dem Aesthetischen geschieden, und demselben höchstens nur äußerlich dienend, wenn nicht gar (— was jedoch nicht allgemein der Fall ist) dasselbe störend oder verunreinigend; es hat nur den Werth theils der Befriedigung eines sinnlichen Triebes, theils des Mittels zur Fortpflanzung der Gattung. Die eigentliche Geschlechtliebe hingegen erhebt dieses Moment (— mit welchem sie eben in einem bestimmten Individuum in Bezug auf ein anderes bestimmtes von vorn herein in Eins gebildet ist) — zur unmittelbar wirklichen Gewißheit und Gegenwart des innigsten und schönsten, nur unter der Gestalt der Ewigkeit existirenden Bandes: dergestalt, daß das Bewußtsein dieses Bandes wesentlich an das Bewußtsein des Triebes, und die Aneignung der aus der Schönheit dieses Bandes entspringenden Seligkeit an die Befriedigung desselben geknüpft, oder durch dieselbe bedingt ist. — Es bleibt in Bezug auf diese Einbildung des absolut Geistigen in das Sinnliche die Analogie der Bedeutung, die z. B. in der Kunst der äußere, todte Stoff hat, vollkommen anwendbar, und darf auf keine Weise aufgegeben werden, um weder einerseits die Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit dieses Körpers der, nichtsdestoweniger im höchsten Sinne geistig bleibenden Liebe, unvollständig zu würdigen, noch andererseits diese Würdigung bis zu einer Schwärmerei zu übertreiben, die nothwendig in Unsittlichkeit und Häßlichkeit umschlagen müßte. Genau eben so, wie zufolge des Kunstbegriffs der Ton sich vom Klange, die plastische Form oder das malerische Farbenbild von der gemeinen, sichtbaren Gestalt, und die rythmisch gebundene Rede von der ungebundenen unterscheidet: so unterscheidet sich der durch den Geist der Liebe durchdrun-

gene und verklärte Naturtrieb von dem gemein physischen. Und wie dort jene äußern Mittel ihre höhere geistige Bedeutung dadurch bewährten, daß sie in einer allmählig fortschreitenden Stufenreihe von Formbildungen den gesammten Inhalt der endlichen Welt zur geistig verklärten Erscheinung brachten: so hat das natürliche Element der Liebe zwar nicht die Bestimmung, Träger einer Erscheinungswelt zu sein; wohl aber spielt der ganze Reichthum des körperlichen, des geistigen und des sittlichen Lebens gleichsam in dasselbe hinein, und ein ästhetischer Abglanz wird von jenem darauf zurückgeworfen, der dieses Leben in allen seinen Momenten durchdringt, und ihm die wahrhafte Weihe der Schönheit ertheilt.

Eine wesentliche Folge dieser eigenthümlichen Bestimmung der Geschlechtliebe ist, daß sich in ihr jene Gegenständlichkeit des anschauenden Genusses der äußerlich erscheinenden Schönheit wiederherstellt, welche den unterscheidenden Charakter der platonischen Liebe von der Freundschaft ausgemacht hatte. Allein diese Objectivität des Anschauens ist hier eine gegenseitige, wie sie dort eine einseitige war: denn nur indem jedes der beiden liebenden Individuen in dem andern das höchste Maaß gegenständlicher Schönheit, welches es zu fassen und zu eigener Reproduction sich anzueignen fähig ist, und mit dieser Objectivität des Schönen zugleich den ausschließlichen subjectiven Bezug auf sich selbst erblickt: so erwächst hieraus jene unbedingte Hingegebung der Individuen an einander, bei welcher ihre gesammte Natur in den innersten Wurzeln ihres physischen Daseins mit derjenigen Schönheit, die jedes in dem andern anschaut, durchdrungen wird. Das Entstehen dieser Anschau ist hier seltener, als bei der platonischen Liebe, ein unvorbereitetes oder plötzliches, sondern fast durchgängig erwächst dieselbe erst bei längerem Umgange und genauerer gegenseitiger Bekanntschaft allmählig: darum, weil sie ihren Mittelpunct oder ihr Princip nicht in dem äußerlich Anschaubaren als solchem, sondern in dem Innern des hinter diesem Angeschauten sich verbergenden Gemüthes hat; dessen anschauliche Erkenntniß nicht eine unmittelbare, sondern eine durch Wechselthätigkeit der Individuen auf einander vermittelte ist. Obgleich stets neu sich erzeugend und befestigend, versenkt

sie sich doch immer wieder, wie bei der Freundschaft, in die geistige und sittliche Thätigkeit des Umgangs; sie reinigt sich hiedurch von dem Phantastischen, womit sie in der platonischen Liebe behaftet war, und wird zum klaren und vollständigen Bewußtsein über den wahrhaften geistigen Gehalt des Angeschauten; woran sich zugleich das Bewußtsein über den eigenen Gehalt des Anschauenden knüpft. Ohne das Vorhandensein ächten Gemüthes von beiden Seiten, und, was mit diesem nothwendig verbunden ist, ausdruckvoller physiognomischer Schönheit, ist mithin auch keine eigentliche oder höhere Geschlechtliebe möglich; und es wäre ein schwerer Irthum, wenn man eine Erzeugung dieses Höheren durch das Sinnliche, ohne vorausgesetzte subjective und innerliche Bestimmung der Individuen hiezu, annehmen wollte. Mehr noch, als anderwärts, wird zwar hier ein Wiederschein dieses Höheren auch auf das Niedere und Gemeine fallen, und auch die gewöhnliche Geschlechtverbindung, dafern sie sittlich geregelt, und, obgleich ohne individuellen höheren Gehalt entweder der Individuen überhaupt, oder ihres besonderen Verhältnisses zu einander, doch von dem allgemeinen Geiste einer edleren Bildung durchdrungen ist, den abstracten Charakter und die äußerlichen Kennzeichen der eigentlichen Liebe annehmen; weil, bei der Bestimmung dieses Naturverhältnisses in seiner sittlichen Gestalt zu einer höhern ästhetischen Bedeutung, die letztere sich in ihm zum voraus anzukündigen und namentlich durch eine ausdrückliche Richtung der Phantasie auf dasselbe — die unter den angegebenen Voraussetzungen allerdings eine gewissermaßen veredelnde und verklärende Wirkung ausüben kann — zu bethätigen nicht verfehlen wird. Allein die Sphäre, innerhalb deren diese, so wie alle verwandte Gestaltungen der Idee der Schönheit allein ihre eigentliche Bedeutung haben, ist ein für allemal vorgezeichnet durch den am Beginne dieses Buchs erörterten Allgemeinbegriff des Gemüths und des Genius; welcher, wie sich aus dem gesammten Verlaufe dieser Begriffbestimmungen ergiebt, die absolute subjective Grundlage für alle concreteren Erscheinungen der Schönheit ausmacht.

Von dieser, auf die Voraussetzung des Gemüthes gebauten, aber keineswegs durch ein äußerliches Zusammentreffen dieser

Voraussetzung mit den übrigen äußern Bedingungen allein schon auf zureichende Weise begründeten, höheren Geschlechtliebe gilt nun allein im strengsten Sinne dasjenige, was diese Liebe auf das bestimmteste von allen ähnlichen oder verwandten Verhältnissen unterscheidet: nämlich die Ausschließlichkeit, mit der sie in jedem einzelnen Falle innerhalb zweier Individuen entgegengesetzten Geschlechts abgeschlossen bleibt. — Dieß ist natürlich nicht so zu verstehen, als ob mit ihrem Eintritt in jedem Einzelnen alle früher bestehenden Verhältnisse namentlich der Freundschaft abgebrochen, oder diese durch jene Liebe verschlungen, das Anknüpfen aber neuer Verhältnisse jeder Art unmöglich gemacht werde. Höchstens könnte man, wenigstens das letztere von der platonischen Liebe behaupten: allein auch in Bezug auf diese muß der Erinnerung des früher Bestandenen eine gewisse ästhetische Dauer und Unvergänglichkeit zugestanden werden, wenn dieser Gestalt der Liebe der ihr doch wirklich zukommende Adel und Würde nicht entzogen werden soll. Insonderheit aber bleibt die Freundschaft, weit entfernt, der Geschlechtliebe Eintrag zu thun, vielmehr, wie sie dem Begriffe nach die Voraussetzung derselben ist, so auch in der Wirklichkeit ihre Umgebung: ja diese Liebe, ungeachtet ihres dialektischen Verhältnisses zu jener von ihr vorausgesetzten Gestalt — durch welche Dialektik indeß nur die abstracte Bestimmung der Freundschaft, ihre volle Wirklichkeit nur in einem unendlichen Progresse zu haben, keineswegs aber deren concretes Bestehen verneint wird — kann und soll sogar in die wirklich bestehende Freundschaft unmittelbar als Glied eintreten, und auf entsprechende Weise, wie andere organische Gliederungen eines Freundschaftkreises, zur Befestigung und zum Innigerwerden desselben beitragen. Nur also in Bezug auf sie selbst muß jene Kraft und Wirkung der Ausschließlichkeit von der Geschlechtliebe prädicirt werden; hier aber mit solcher Strenge, daß auf keine Weise die Möglichkeit auch nur einer successiven Wiederholung dieses Verhältnisses, dafern dasselbe ächter Art ist, in der Person eines Einzelnen zugegeben werden darf. — Bei der Zweideutigkeit dessen, was auf diesem Gebiete der absolut geistigen Innerlichkeit die äußere, historische Erfahrung bietet, kann ein solcher Ausspruch, von der Wissenschaft gethan, gewagt und anmaß-

lich erscheinen: — aber außerdem, daß jedes edel gebildete Gefühl in denselben einzustimmen sich geneigt finden wird: so ist auch die speculative Nothwendigkeit des Begriffs eine offen vor Augen liegende. Denn jenes Umschlagen der geistigen Beziehung zweier Individuen auf einander, in eine gegenseitige Naturbestimmung derselben für einander, welches das Wesen dieser Liebe ausmachen sollte, hätte keinen Sinn, wenn damit nicht eine organisch geschlossene, unauflösliche Einheit des Verhältnisses, die nur mit den Individuen, die in dasselbe eingeschlossen sind, zugleich zerstört werden könnte, ausgesagt würde. Von mehren nach einander durch ein Individuum eingegangenen Geschlechtverbindungen kann daher wesentlich nur Eine in diesem Sinne wahrhafte Liebe sein; die andern höchstens Freundschaft; für welche diese Verbinbindung eine äußere Zufälligkeit bleibt — ein Verhältniß, welches aber nothwendig um so mehr erschwert oder gestört werden wird, je mächtiger die eigentliche Kraft der Geschlechtliebe in einem Individuum wirkt, die auch durch die Entfernung oder den Tod des Geliebten nie ganz unterdrückt werden kann. *)

*) Von den moralischen Zweifeln, die man häufig gegen die Anerkennung dieses Begriffs der Geschlechtliebe erhoben hat — neuerdings insonderheit auf Veranlassung einer der meisterhaftesten, so tief als zart gedachten Darstellungen dieser Liebe, in Göthe's Wahlverwandtschaften — ist hier der Ort nicht, ausführlich zu sprechen. Nur so viel sei, zur Verhütung etwaniger Mißverständnisse, bemerkt: daß durch diese Anerkenntniß des Adels und der Würde, ebenso wie auch der unermeßlich großen Gewalt dieser Liebe, die Möglichkeit von Fällen keineswegs ausgeschlossen wird, wo es für den Einzelnen sittliche Pflicht ist, dieser Gewalt zu widerstehen und der Befriedigung seiner Liebe zu entsagen; eine Möglichkeit, die auch in dem genannten Romane auf die unzweideutigste Weise anerkannt und ausgesprochen ist. — Uebrigens tritt dieser Fall eines eigentlichen Widerspruchs zwischen Pflicht und Liebe für ächt sittliche Charaktere darum seltener ein, als man vielleicht zu meinen geneigt sein könnte, weil die Geschlechtliebe, so sehr sie, einmal vorhanden, zur Naturmacht wird, doch keineswegs plötzlich durch bloße Naturmacht entsteht; sondern, wie schon bemerkt, allmählig in fortgesetzter Wechselthätigkeit der Gemüther, also nicht ohne Zuthun der Freiheit, — und der Einzelne daher bei hinreichend klarem, sittlichem Bewußtsein es in seiner Gewalt hat, sie gleich in der Geburt zu ersticken.

Ueber die weitere Beschaffenheit der Individuen in ihrem Verhältnisse zu einander, welche zu dieser Liebe erfodert wird, lassen sich wenig allgemeine Bestimmungen geben; weil auch dieses Verhältniß, gegen alle endlichen Bestimmungen gehalten, ein durchaus irrationales oder freies ist. Nur dieses beides muß als Foderung ausgesprochen werden: erstens außer der Verschiedenheit des physischen Geschlechts auch eine Verschiedenheit des geistigen oder Gemüthgeschlechts (§ 72.), — weil nur durch diese die Wesentlichkeit des Gegensatzes der Individuen und ihrer gegenseitigen Ergänzung durch einander bekräftigt und vervollständigt wird; — und zweitens eine solche Verwandtschaft und gegenseitige Beziehung der geistigen Interessen, ohne welche auch schon die höheren Grade der Freundschaft unmöglich wären.

Die Bestimmung der Ausschließlichkeit der Geschlechtliebe kann übrigens, verbunden mit der Nothwendigkeit, das sinnliche Moment, welches hier die Basis des Geistigen ist, ausdrücklich in diese Stellung eines Basischen zurückzudrängen, und seine Entfesselung als rein physischer Macht — in welcher Gestalt es den Geist übertäuben oder ihn verunreinigen würde — zu verhüten, von dem ästhetischen Standpuncte aus als der Grund jener Beschränkungen der Sinnlichkeit genannt werden, welche in dem Gefühle der Schaam und in der Gesinnung der Zucht enthalten oder durch dieselbe gefodert sind. Das Verhältniß der Geschlechter, welches von der physischen Seite betrachtet, als höchster Act des Naturlebens das Geheimniß dieses Lebens überhaupt zugleich verhüllt und offenbart: wird durch die Liebe zum Mysterium in jenem ästhetischen Sinne (§ 14.), welcher verlangt, daß das Stoffartige in die Nacht und Verborgenheit des Nichtseins versenkt werde, um durch den Geist als dessen eigenes, den Inbegriff aller Dinge in sich haltendes Dasein wiedergeboren werden zu können. Auf den gegenwärtig vorliegenden Begriff insbesondere angewandt, hat diese Bestimmung des Mysteriösen die Bedeutung, daß das von dem Geiste der Liebe durchdrungene und beseelte Geschlechtliche, als das eigentliche Für-sich-sein der Idee der Schönheit, nur in der vollkommensten Zurückgezogenheit von dem Gebiete der äußern Erscheinung, deren Gesammtinhalt es aufgehoben in sich trägt, diese seine Würde

als höchste und intensivste Einheit der Idee behaupten kann; durch jedes Heraustreten aber in jene Aeußerlichkeit sich profanirt, d. h. eben, statt als geistiges, sich als sinnliches Moment darstellt. — Eine solche Profanation des Mysteriums der Liebe ist außer der gemeinen, die Liebe ignorirenden Sinnlichkeit, insbesondere und ausdrücklich noch alles dasjenige, was wir als häßliche Ausartung der Geschlechtliebe bezeichnen müssen. Es kann nicht geläugnet werden, daß, wie in andern Formbildungen der Schönheit, so auch hier sich der wirkliche Geist der Idee in diese Ausartungen hinein fortsetzt, oder daß dieselben, so weit sie sich auch, selbst für die bloß äußerliche Betrachtung, von der ächten Regel der Idee entfernen mögen, doch immer noch durch deren Geist auf gewisse Weise über die gleichgültige Gemeinheit hinausgerückt bleiben. Unter diese Kategorie der Ausartung, oder (— um den eigentlich gehörigen, wenn auch harten Ausdruck dafür zu brauchen) der Häßlichkeit des geistig potenzirten Geschlechtverhältnisses gehören nun in einer unbegrenzten Verschiedenheit von Gradbestimmungen alle die unzählichen, täglich und überall vorkommenden Fälle einer phantastischen Aufzierung der gemeinen Sinnlichkeit, so wie nicht weniger einer, in ihrem Ursprunge vielleicht ächten, aber durch verkehrtes Heranziehen der Sinnlichkeit an das höhere Geistige in unlautere, wenn auch vielleicht nicht geistlose Begier umgeschlagenen Liebe. Das gemeinschaftliche Attribut aller dieser Ausartungen ist Frechheit oder Schamlosigkeit: eine Eigenschaft, die, so sehr auch ihre grellsten Ausbrüche durch die Sitte zurückgehalten werden mögen, doch in Wahrheit allenthalben da vorhanden ist, wo, ohne jene mit der höchsten Reinheit und Strenge der Zucht wohl vereinbare, unbedingte Hingebung und Resignation der eigentlichen Geschlechtliebe — nichtsdestoweniger in das Sinnliche des Geschlechtverhältnisses ein ästhetischer Werth und geistige Bedeutung hineingetragen wird. Die unzweideutigste und bösartigste Erscheinweise dieser Schamlosigkeit ist in dem einzelnen Individuen die Libertinage oder Lüderlichkeit, welche eine möglich größte Anzahl von Individuen des entgegengesetzten — oder auch wohl, wo die Häßlichkeit dieser Gesinnung den höchsten Gipfel der Unnatur erreicht hat, des eigenen Ge-

schlechts — in den Strudel ihrer eine höhere geistige Würde frech für sich in Anspruch nehmenden Lust hineinzieht. Allein auch schon die in einem Individuum ausschließlich auf ein anderes des entgegengesetzten Geschlechts gerichtete Begierde, dafern sie sich nicht auch von Seiten dieses letzteren als wahrhaftes Bestimmtsein beider für einander bethätigt, unterliegt einem ähnlichen, wenn auch gelinderen Tadel; und es hilft ihr nichts, sich durch den, Viele bestechenden, aber für die Verständigen in den meisten Fällen verdächtigen Ausdruck einer „unglücklichen Liebe" beschönigen zu wollen. *) Ueberhaupt aber ist die Affectation einer geistigen Bedeutung für den sinnlichen Trieb als solchen, und die daraus entspringende Zügellosigkeit in der Befriedigung desselben, so wie auch die Neigung zu dem Hinüberspielen alles edlern Geistigen in das Gebiet der geschlechtlichen Sinnlichkeit — in welcherlei Gestalt diese Verirrungen auch auftreten mögen — allenthalben das sicherste und fast nie fehlende Merkmal jener phantastischen Häßlichkeit und Aftergenialität, welche zwar in allen Sphären der ästhetischen Idee ihren Spuk treibt, in dieser letzten und höchsten aber darum am liebsten haust, weil sie hier an der Sinnlichkeit einen äußern Haltpunct findet. — Daß übrigens die Häßlichkeit auch hier nicht in der äußerlichen Verletzung des rationalen Gesetzes und der Regel, durch welche die ächte Geschlechtliebe getragen wird, als solcher allein bestehen kann, sondern unausbleiblich auch über das eigentlich Aesthetische des geistigen und sinnlichen Umgangs, wenn auch unvermerkt, ihre umgestaltende und verunreinigende Wirksam-

*) Unglückliche Liebe — nämlich solche, deren Unglück nicht durch äußerliche Umstände veranlaßt ist, sondern im Ausbleiben der Erwiederung besteht — ist nur in einem Falle, und auch dann selten vollständig, von eigener Verschuldung des Liebenden frei zu sprechen: nämlich wenn der andere Theil sie, sei es durch geflissentlichen Betrug, oder durch eigene Unklarheit oder Verschrobenheit der Gesinnung, aufregte. Die absolute Foderung — welcher nicht genügen zu können stets eine moralische Schwäche des Individuums bleibt — ist auch hier diese, einer solchen auf unwahre Voraussetzungen begründeten Liebe als einer der Idee nach unächten und von vorn herein unwirklichen sich bewußt zu werden, und jede lebendige Spur davon aus dem Gemüthe zu vertilgen.

keit erstrecken wird: darüber kann, in Folge des Zusammenhangs unserer Betrachtung, kein Zweifel sein.

Wie die Geschlechtliebe, als die concreteste und höchste Verwirklichung der Idee der Schönheit, die als solche allein das der Schönheit empfängliche und sie zu verwirklichen berufene Gemüth vollkommen auszufüllen und zu befriedigen vermag — in den meisten der vorangehenden Formbildungen dieser Idee sich im Hintergrunde zeigt und von denselben als der Zweck oder das Endziel aller ästhetischen Thätigkeit, oder als die eigentliche Substanz der ästhetischen Erscheinung von nah und von fern unablässig angestrebt wird: hatten wir bereits mehrfache Gelegenheit, zu bemerken. Insbesondere tritt uns aus der Kunst, und unter dieser wieder vorzugweise aus der Poesie, ihr Bild unendlich vielfach zurückgestrahlt entgegen: so daß selbst die bisherige theoretische Aesthetik, ohne noch zu dem Bewußtsein gelangt zu sein, wie der Begriff dieser Liebe ihrem eigenen Gebiete angehört, und sogar den Schlußstein ihres Gebäudes auszumachen bestimmt ist, mehrmals doch in diesem Bezuge auf die Kunst von ihr zu sprechen sich veranlaßt fand. Es mußte hier namentlich die Frage von Interesse sein, wie weit die künstlerische Darstellung das erscheinende Dasein dieser Liebe wiedergeben dürfe, ohne den mysteriösen Schleier zu lüften, in welchen dieselbe eingehüllt bleiben muß, um ihren Adel und die durch die Idee ihr zuerkannte Hoheit behaupten zu können. — Obgleich nun hier im Besondern und Einzelnen stets nur der künstlerische Genius das Rechte finden kann, und auch wirklich jederzeit das Rechte gefunden hat: so ist doch folgender allgemeine Satz — der sich aus der Stellung ergiebt, die für unsern Zusammenhang die Geschlechtliebe erhalten hat — nicht ohne Wichtigkeit für das Bewußtsein und die Beurtheilung dieses Rechten. Es ist bei jener Darstellung auf das sorgfältigste zu unterscheiden zwischen dem sinnlichen Geschlechtverhältniß, wiefern es außerhalb der Idee der Liebe steht, und wiefern es Moment dieser letzteren ist. In ersterer Hinsicht ist es für die Kunst in demselben Sinne gar nicht vorhanden, in welchem Sinne dieselbe von allen endlichen Dingen nur die Erscheinung, nicht aber das Fürsichsein kennt; da ja die Sinnlichkeit als Empfindung, Begier, Genuß und wirkende Kraft, nicht unmit-

telbar ein äußerlich Erscheinendes, sondern ein Inneres ist. Hieraus folgt einerseits: daß die Kunst, wenn sie nichtsdestoweniger dieses ihr fremde Fürsichsein berücksichtigen, d. h. zu dem sinnlichen Triebe sprechen und ihn reizen will, unter ihren Begriff herabsinkt, und schöne Kunst zu sein aufhört; — andererseits aber eben so sehr auch: daß, indem sie solche Gestalten, die innerhalb des Gebietes der Erscheinung der Sinnlichkeit entsprechen und sich auf sie beziehen, eben nur als Erscheinung aufnimmt, und sie zu ihren höheren geistigen Zwecken benutzt und verarbeitet, sie hiebei die Sinnlichkeit als solche ganz zur Seite liegen lassen kann, und bei denen, welche die Kunst als Kunst aufzufassen fähig sind, keineswegs Gefahr laufen wird, sie auf gemeine Weise zu erwecken oder anzureizen. *) — Was aber die Darstellung der Liebe betrifft, so gelten dieselben Regeln der Schaam und der Zucht, wie für sie selbst in der Erscheinung ihrer Wirklichkeit, auch für ihre durch die Kunst zurückgespiegelte Erscheinung. Jede geflissentliche Hervorkehrung des Sinnlichen mit der Prätension, hiedurch das Geistige dieser Liebe auszusprechen oder zu verherrlichen, ist hier eben so sehr, wie dort, freche Schamlosigkeit, und als solche recht eigentlich das Lieblingselement häßlicher Kunstwerke. Denn wenn es scheinen könnte, als sei die Häßlichkeit solcher Unzucht in der Kunst durch die Verwandlung der Wirklichkeit in Schein gemildert: so wird diese Milderung andererseits wieder aufgewogen durch

*) Am deutlichsten läßt sich diese zwiefache Seite des Verhältnisses der Kunst zu der gemeinen Sinnlichkeit durch die Verschiedenheit der Bestimmung erläutern, welche in Bezug auf die Darstellung des Nackten zwischen der Sculptur und der Malerei obwaltet. Der erstgenannten Kunst ist es nämlich hier erlaubt, den Geschlechttrieb ganz zu ignoriren, weil ihr Beruf in der Darstellung der menschlichen Gestalt als solcher besteht, die körperliche Lebendigkeit derselben aber von ihr zur Starrheit des Steines ertödtet wird. Die Malerei hingegen wird sich des Nackten nur mit größter Vorsicht bedienen, und in den meisten Fällen dasselbe lieber ganz verhüllen: weil sie sich in dem umgekehrten Falle befindet, nicht die Gestalt als solche, sondern die Verhältnisse der Gestalt zu einem dieser Gestalt Jenseitigen darstellen zu sollen; für welches Jenseitige nur allzuleicht die sinnliche Lebendigkeit des Triebes genommen werden kann, wenn die zunächst vorgeführten Gegenstände eben die Objecte dieses Triebes sind.

die Befestigung desse., was in der Wirklichkeit flüchtig vorübergeht, zur unwandelbaren Dauer der sichtbaren Gestalt oder des geschriebenen Wortes. Dagegen aber darf diese Züchtigkeit der ächten Liebe in Wirklichkeit und Kunst nicht verwechselt werden mit einer übertriebenen Aengstlichkeit im Vermeiden aller solchen Aeußerungen, die auch nur das Bewußtsein des sinnlichen Moments dieser Liebe zur Erscheinung bringen: eine Aengstlichkeit, die, was die Kunst und namentlich die Poesie betrifft, jeder lebendigen und charakteristischen Darstellung eigentlicher Geschlechtliebe nothwendig Eintrag thun müßte; *) in der Wirklichkeit aber, wo sie nicht durch das unbefangene Gefühl der Individuen, sondern etwa durch eine einseitige oder mißverstandene Richtung der Sitte herbeigeführt wird, meist das gerade Gegentheil von demjenigen veranlaßt, was sie zu beabsichtigen scheint, nämlich eine um so geflissentlichere, ungeregelte, und also nur allzuleicht in phantastische Häßlichkeit ausartende Richtung der Gedanken auf jenes Sinnliche. — Uebrigens muß auch dieß noch zugegeben werden, daß bei allem diesen von-fern-Anklingen der Geschlechtliebe in allen übrigen Sphären der Schönheit, in der Darstellung der Kunst, in der Ahndung und Sehnsucht der Phantasie und des Gemüths, und auch in der Naturschönheit, dem physiognomischen Ausdrucke und den Gestaltungen der Sitte — das sinnliche Moment begriffgemäßer

*) Als ein Muster solcher, keineswegs in Frechheit ausartenden Freiheit und Ungezwungenheit in der Behandlung des Geschlechtlichen, wie überhaupt, so insbesondere auch in Bezug auf die eigentliche Liebe, kann Shakespeare genannt werden. Insbesondere machen wir hier nochmals auf die edlern weiblichen Charaktere dieses Dichters aufmerksam, die wir oben (Thl. II, S. 314.) in anderer Hinsicht als Muster in der Darstellung des Edlen und Heiligen erwähnten. Der hierin allzuängstlichen Sitte unserer Zeit erscheint die geniale Freiheit und Ungezwungenheit, mit der bei diesem Dichter eine Julia, Portia, Rosalinde, Beatrice, Miranda, und andere edle Frauen und Jungfrauen das Bewußtsein auch der sinnlichen Seite der Liebe hegen und sowohl in ernsten, als auch in scherzhaften Reden aussprechen, höchst anstößig: aber ganz mit Unrecht. — Ein ähnliches gilt von den Darstellungen der Alten; bei denen z. B. die zum Tode abgeführte Antigone unter ihren übrigen Klagen auch die von ihr nicht genossenen Freuden der Liebe beklagt.

Weise noch um einen Schritt weiter, als in der Wirklichkeit dieser Liebe selbst, zurücktreten muß, und der entgegengesetzte Fall stets dem Verdachte der Unlauterkeit Raum giebt. Denn jene Entfernung selbst bringt die Nothwendigkeit mit sich, daß die solchergestalt im Hintergrunde erscheinende ästhetische Substanz in der Gestalt ihrer Allgemeinheit auftrete: — weshalb es denn auch ganz natürlich und keineswegs tadelnswerth ist, wenn in den meisten jener Darstellungen diese Liebe zwar an den Unterschied der Geschlechter angeknüpft, aber doch nicht von der platonischen Liebe und von der Freundschaft streng gesondert, sondern vielmehr in unmerklichen Uebergängen mit diesen beiden in Eins zusammenfließend erscheint. Dieses Erscheinen selbst aber, weit entfernt, wie eine den Begriff der Liebe verkennende Kritik wohl mehrmals ausgesprochen hat, die Kunstwerke in die Gemeinheit des endlichen Daseins herabzuziehen —*) hebt vielmehr, dafern es ächter Art ist, auf entsprechende Weise, wie die von fern angedeutete Erscheinung der Gottheit in der Kunst, dieselben über sich selbst zu der Gewißheit einer höhern Sphäre der Wirklichkeit des Schönen, als der sie selbst angehören, empor.

Wie nun solchergestalt die Geschlechtliebe sich, gleichsam rückwärts wirkend, auf dem gesammten Gebiete des Aesthetischen als die höchste, dieses Gebiet in gewissem Sinne beherrschende Gestalt desselben bethätigt: so ist in ihrem Begriffe nicht weniger auch die Vorausverkündigung der höheren Sphäre, in die derselbe unmittelbar umzuschlagen bestimmt ist, schon enthalten. Indem nämlich das sinnliche Element, welches den Körper dieser Liebe ausmacht, zugleich die Erzeugung neuer menschlicher

*) Wenn z. B. Hegel (Philosophie des Rechts S. 169.) von einer „durchdringenden Frostigkeit der Geschlechtliebe, wie dieselbe in den modernen Dramen und andern Kunstdarstellungen das Grundinteresse ausmacht" spricht: so zeigt der dortige Zusammenhang, daß nicht etwa bloß eine fehlerhafte und geistlose Behandlung dieser Liebe in Schriften von gewöhnlichem Schlage gemeint ist, sondern wirklich eine vermeintliche Unfähigkeit derselben, ein Interesse höherer Art einzuflößen; indem Hegel als das Substantielle in der Liebe nur die allgemeine objectiv sittliche Form, die Form der Ehe, nicht aber die individuell nothwendige, absolut geistige Bestimmung zweier Individuen für einander gelten läßt.

Individuen und die Fortpflanzung der Gattung ist: so findet sich hiedurch der Begriff der Geschlechtliebe in eine unmittelbare Beziehung gesetzt auf den Begriff einer höhern, substantiellen und zum lebendigen Grund alles Daseins und Werdens überhaupt sich gestaltenden Einheit desjenigen Geistes, der in dem gesammten Gebiete der Aesthetik an eine unbegrenzte Vielheit von Einzelwesen vertheilt erschien; oder mit andern Worten, er zeigt sich innerhalb seiner selbst wesentlich bestimmt, in diesen höhern Begriff umzuschlagen. Die nähere Erörterung der Art und Weise, wie solchergestalt der Begriff der Liebe, und mit diesem die Idee der Schönheit überhaupt in den Begriff und die Idee der Gottheit und der göttlichen Dinge übergeht, gehört nicht mehr der Aesthetik, sondern der speculativen Theologie an. Wohl aber muß in dem gegenwärtigen Zusammenhange noch die Art und Weise bemerkt werden, wie eben durch diese ihre Ineinsbildung mit den schöpferischen Kräften, die die Welt der Natur im Innersten durchdringen — die Geschlechtliebe sich selbst ihr ausdrückliches Gegenbild erzeugt, durch welches sie zugleich äußerlich sowohl begrenzt, als auch ergänzt, und mit dem gesammten übrigen Leben des Geistes und der Wirklichkeit in eine Continuität der gegenseitigen Beziehung gesetzt wird. Dieß nämlich ist zunächst die, als unmittelbare, wiewohl umgestaltete oder umgeschlagene Fortsetzung der Geschlechtliebe zu betrachtende Vater- und Mutterliebe zu dem, in der Verbindung der Liebe Erzeugten; sodann überhaupt die, in einer Unendlichkeit von Gradbestimmungen allmählig in rein geistige Freundschaft übergehende Liebe der Verwandtschaft oder Blutfreundschaft: eine Gesinnung, die eben so sehr, wie die Gesinnung der Geschlechtverbindung als solcher, über den Naturtrieb hinausgehoben und ästhetisch verklärt und gesteigert zu werden bestimmt ist. Erst in diesem ihrem ergänzenden Gegenbilde zeigt sich die Geschlechtliebe vollständig als die concrete substantielle Einheit oder den Inbegriff aller subjectiven Schönheit der Gesinnung: denn erst durch dasselbe wird sie aus der absoluten Einzelheit, in die sie sonst versenkt bliebe, herausgehoben, und als schöne Allgemeinheit dieser Gesinnung dargestellt. So sehr daher auch der Begriff dieser Liebe von dem

der Geschlechtliebe unzertrennlich ist, und so deutlich die ausdrückliche Wechselbeziehung dieser beiden nicht allein in der Erzeugung der einen durch die andere, sondern eben so sehr auch in der Ausschließung der einen durch die andere — insofern sie nämlich beide und den nämlichen Individuen statt finden sollten — sich beurkundet: so ist doch keineswegs in der Wirklichkeit die eine schlechthin durch das wirkliche Dasein der andern bedingt; vielmehr hat die Verwandtenliebe recht eigentlich die Bestimmung, für solche Individuen, die der eigentlichen Geschlechtliebe entbehren müssen, deren Ersatz zu bilden. — Insbesondere gilt dieß von dem weiblichen Geschlecht; welches Geschlecht, dem männlichen gegenüber, eben dadurch in der Bestimmung gesetzt wird, vorzugweise Träger der Idee der Schönheit zu sein, daß es sich als dasjenige zeigt, welches innerhalb der Geschlechtliebe unmittelbarer, als das männliche, in die Stellung der schönen Gegenständlichkeit eintritt; für sich selbst aber, (was damit unzertrennlich verbunden sein muß, wenn das Gleichgewicht zwischen beiden Theilen erhalten werden soll) eine höhere und intensivere subjective Kraft der schönen Gesinnung besitzt, welche sowohl in der Geschlechtliebe, als auch in der Blutfreundschaft, die ihm gegenüberstehenden Individuen, mittelst innerlicher Thätigkeit im Geiste sie umschaffend, zur schönen Gegenständigkeit für sich erheben kann.